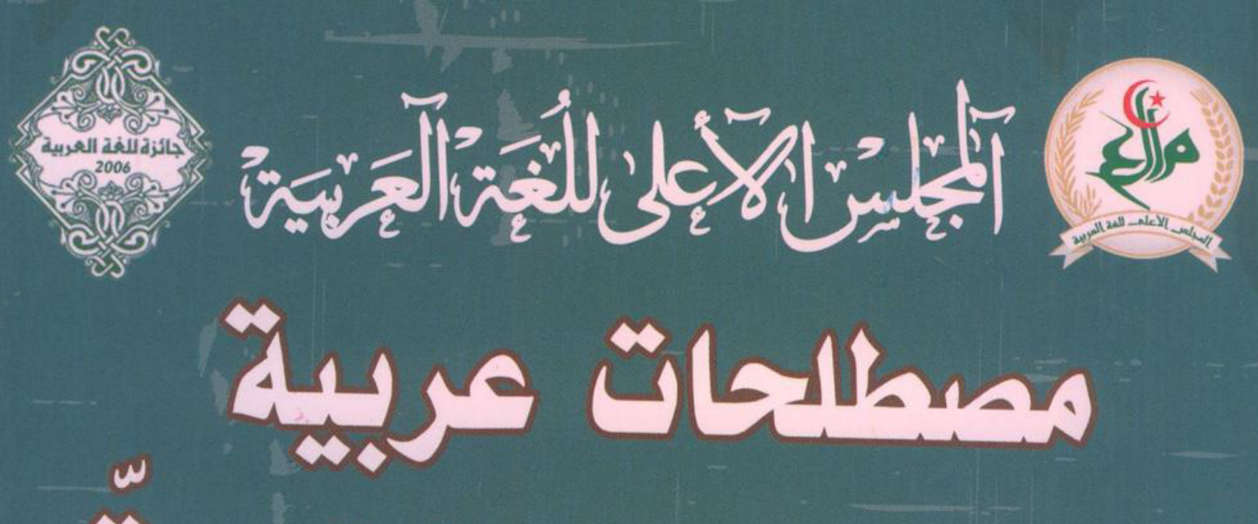
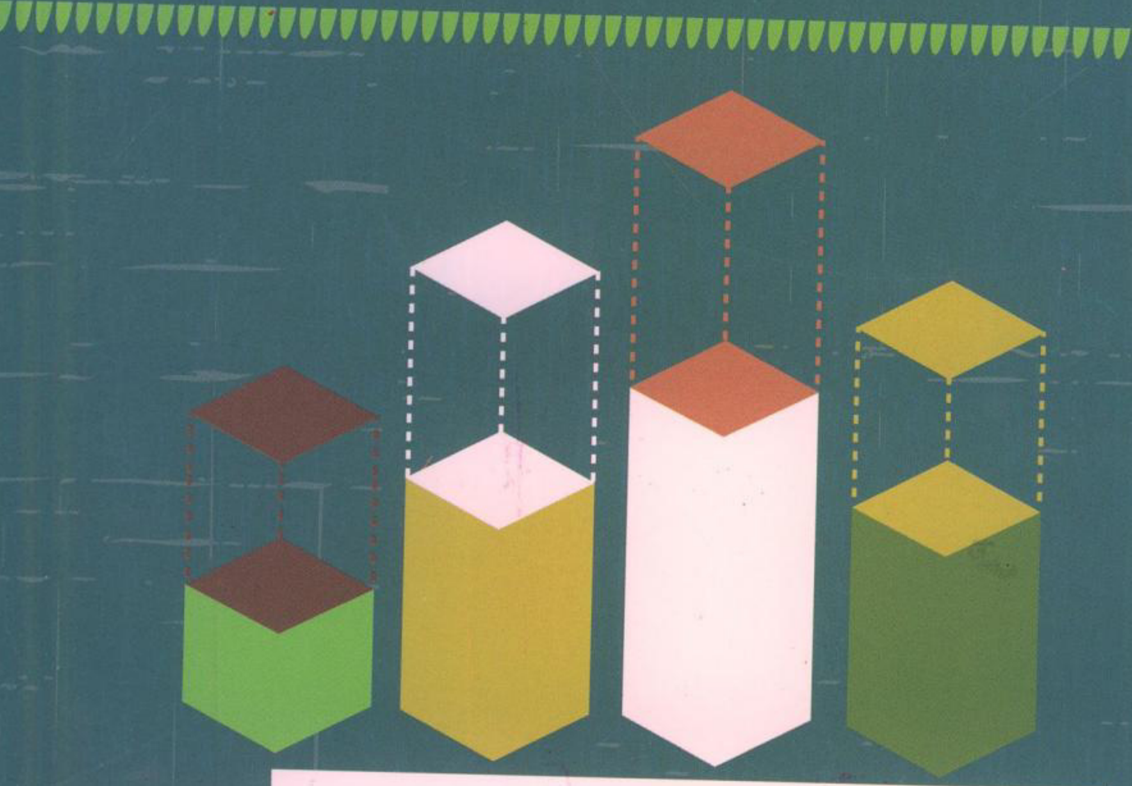


مصطلحات عربية في نقد ما بعد البنيوية



إعداد
حياة لصحف
- أستاذة بجامعة تلمسان-

منشورات المجلس - 2013

مصطلحات عربية
في نقد ما بعد البنيوية

إعداد:

حياة لصحف

- أستاذة بجامعة تلمسان-

- كـتاب: مصطلحات عربية في
نقد ما بعد البنيوية
- إعداد: حياة لصحف. أستاذة بجامعة تلمسان
- قياس الصفحة:15 ، 5/ 23
- عدد الصفحات: 240

الإيداع القانوني: 2013-6781
ردمك: 978-9947-821-76-3

المجلس الأعلى للغة العربية
شارع فرونكلين روزفلت- الجزائر
ص. ب: 575 **الجزائر _ ديدوش موراد**
الهاتف: 021.23.07.24/25
الفاكس:021.23.07.07

مُقدمة:
المصطلح النقدي وطبيعته

1.1. تاريخية المصطلح النقدي وتطوره:

لا تظهر العناية بالمصطلح النقدي في النقد الأدبي العربي الحديث حتى مطلع السبعينيات، وأشير إلى بعض تأريخ هذا النقد، فكانت صورة النقد الأدبي في مصر في نهاية القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين لغوية ووصفية وبلاغية وذوقية كما هو الحال في نقد طه حسين[1]. ولا تخضع أوليات النقد الأدبي في اليمن (1939-1948) للمقاييس أو المعايير ولا للمدارس أو المذاهب، و«لكنها تلتقي مصادفة مع هذه المدرسة أو تلك، وقد تقترب من هذا المذهب النقدي أو ذاك»[2]، وغلب النقد الفني التأثري والتاريخي على النقد الأدبي في المغرب حتى مطلع الستينيات، وتركزت قضايا النقد على مشكلات العامية والفصحى، والجديد والقديم وأزمة الأدب والأدب للحياة، وأدب المناسبات، وتطور النقد بتطور الصحافة. كما هي الحال في كتاب «النقد الأدبي بالمغرب»، وقد ارتبطت أزمة النقد الأدبي العربي في المغرب، بضعف العناية بالمصطلح النقدي، في صلته بالمثاقفة والتمثل النظري لمناهج النقد الحديثة، وشُخصت وضعية المصطلح في النقد المغربي الحديث والمعاصر بوصفها «ثمرة مناخ سوسيوثقافي وأدبي محكوم أولاً، بقلة الإنتاج والابتكار النظريين بالقياس إلى الثقافات التي تبلورت فيها في الأصل، وبمحدودية النصوص الإبداعية في

---

[1] عبد الحي دياب: التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد، ص82.

[2] عبد العزيز المقالح: أوليّات النقد الأدبي في اليمن 1939-1948، ص6.

المستوى الكمي لا في المستوى النوعي. وهناك ضمن هذا المناخ تقلص واضح لدور التاريخ الأدبي والثقافي والمعجمي»[1].

واستخدم إدريس الناقوري (المغرب) المصطلح لأول مرة في النقد الأدبي في المغرب في كتابه «المصطلح المشترك في نقد الشعر» (1977)، ورهن مفاهيم المصطلح النقدي وحدوده بالمناهج النقدية الحديثة، ولاسيما البنيوية التكوينية على الرغم من معالجته لنموذج من النقد الأدبي القديم، غير أن غالبية جهود النقاد المغاربة في وضع المصطلح، وهي كثيرة، منذ منتصف السبعينيات، حتى اليوم، قليلة التواصل مع التراث النقدي العربي، وهذا واضح في كتاب يحيى بن الوليد (المغرب) «التراث والقراءة: دراسة في الخطاب النقدي المعاصر بالمغرب».

ولا نغفل عن حصيلة النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات المتقدمة على سواها إلى حدّ كبير، فيما كتبه حسام الخطيب (فلسطين) غير أن مقومات هذه الحصيلة نظرياً وتطبيقياً قليلة العناية بالمصطلح النقدي عند أبرز نقادها أمثال إحسان عباس وجبرا إبراهيم جبرا وإدوار سعيد وحسام الخطيب، وقد تمكن غالبية نقاده من اللغة العربية، وأتقنوا اللغة الإنكليزية في معظم الأحوال، ومالوا إلى العلمية والموضوعية، وإلى التوازن الفكري والمنهجي[2].

والتفت النقد الأدبي في الجزائر إلى المنهجية الحديثة، ولاسيما السيميائية في الثمانينيات، وأدغمت مصطلحات السيميائية بالعلامة في التراث النقدي عند العديد من النقاد أمثال عبد الملك مرتاض وعبد الحميد بورايو ورشيد بن مالك (الجزائر)، وسعى مرتاض مثالاً لهؤلاء النقاد إلى تعزيز المصطلح النقدي في المناهج الحديثة مازجاً بين القديم والحديث، ومزاوجاً «بينهما من أجل عطاء

---

(1) عبد الحميد عقار: أفق الخطاب النقدي بالمغرب، في كتاب «النقد الأدبي بالمغرب»، ص111.

(2) حسام الخطيب: النقد الأدبي في الوطن الفلسطيني والشتات، ص232.

نقدي أصيل ذي خصوصيات، لها جذور في التاريخ، ولها امتداد في أعماق الحداثة، وهو ما أعطى لدراساته سمة مميزة تكشف عن مدى استيعابه للنظريات النقدية الحديثة وإلمامه بالتراث العربي، لذلك نجده في أغلب دراساته الحديثة يميل إلى التركيب المنهجي»[1].

وسادت تيارات تقليدية في النقد الأدبي في السعودية، ثم انخرطت تجاربه النقدية في المناهج الحديثة مثل التأويل (Hermeneutic) المعتمد على علوم النفس والتاريخ والإناسة نحو تفسير العمل وإزالة الغموض عنه، لينطلق «من داخل النص متجهاً إلى الأعلى، كما أن الناقد لا يجب أن يكون مقيداً في تيار أو مذهب نقدي محدد، أو حتى مذهب أدبي واحد، فالناقد يتحرك في نقده مع كلّ التيارات التي تتماشى مع الإبداع نفسه، فالنقد تابع للإبداع، وتقيد الناقد بمذهب واحد قد يجعله في وادٍ والعمل المنقود في واد آخر؛ وهذا دليل على هضم الناقد لقراءة العمل من عدمها»[2].

واعترف بمكانة المصطلح النقدي أخيراً لدى الإقرار بعلمية النقد، وبدا ذلك جلياً في كتاب سعد الدين كليب (سورية) «النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه»، على أن «النقد الأدبي هو علم النص أو هو علم الظاهرة الأدبية، وقد يبدو استخدام مصطلح العلم في وصف النقد الأدبي غريباً بعض الشيء، ويحتاج إلى تسويغ ولاسيما أن النقد الأدبي معياري، في حين أن العلم وصفي. إننا إذ نستخدم مصطلح العلم، في هذا المقام، نستخدمه وفي الذهن مصطلح العلوم الإنسانية التي يشكّل النقد الأدبي حقلاً من حقولها، ومن المعروف أن هذه

---

[1] عمار زعموش: النقد الأدبي المعاصر في الجزائر، قضاياه واتجاهاته، ص185.

[2] سلطان سعد القحطاني: النقد الأدبي في المملكة العربية السعودية، نشأته واتجاهاته، ص206-207.

العلوم لا تستطيع أن تضاهي العلوم التجريبية، في مسألة الدقة العلمية»[1].

وعلى الرغم من الرأي والرأي الآخر في مثل هذا الحكم فإن النقد الأدبي علم كلما ارتبط بالمعرفية والمنهجية والاصطلاحية، وألمح عن ذلك تاريخية المصطلح النقدي وتطوره، وأتناول المصطلح السردي، تنظيراً وتطبيقاً في التأليف النقدي الأدبي العربي الحديث في بحث تال.

2.1. عناصر المصطلح النقدي وتحققها:

يقوم المصطلح النقدي على اللغة والمعرفة والمنهجية، ولا تنفصم هذه المكونات أو المقومات عن عناصر التمثيل الثقافي من جهة، وتراث الإنسانية من جهة أخرى. مما يقوّي التواصل الحضاري مع الثقافات الأجنبية والتطورات العلمية والمعرفية، وتتصالب توجهاتها مع الوعي المعرفي بالاتجاهات الفكرية والنقدية لدى تثمير التراث الفكري والنقدي، ناهيك عن لزوم التعريب الموازي لمراعاة الخصوصيات الثقافية، إذ لا تقتصر الاصطلاحية على التعريب والترجمة وحدهما، بل تستدعي تعضيد الحوار الحضاري بين الثقافات ولغاتها، وقد أحسن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت في ضرورة إدغام الترجمة بالتعريب والتأليف من خلال «موقف حضاري مستقل يستطيع التحاور مع الثقافة القادمة بتحليلها تحليلاً يحترم ما فيها من اختلاف ومن اتفاق ويسعى إلى الإفادة من ذلك كله، وفي الوقت نفسه ينقد ما قد تنطوي عليه من مغايرة في السياقات أو ما قد تدعو إليه من مواقف قد يتفق معها الدارس وقد لا يتفق»[2].

---

[1] سعد الدين كليب: النقد العربي الحديث، مناهجه وقضاياه، ص3.

[2] سعد عبد الرحمن البازعي: تعالي المصطلح وانحناء التعريب. في كتاب «الترجمة والثقافة العربية- المدارات والمسارات والتحديات»، ص156.

ودعم عبد المنعم تليمة (مصر) ذلك المسعى إلى تأصيل وضع المصطلح النقدي بالتواصل الحضاري والمعرفي في تعقيبه على بحث «تعالي المصطلح وانحناء التعريب»، «فالعرب قادرون على أن يكونوا شركاء أصلاً في عملية تغيير العالم وبناء عالم جديد، فهم قوم نهضوا قديماً ووسيطاً بحضارة كانت الوحيدة في زمانها وهم قوم لم ينقطعوا حديثاً عن العالم بل هم طرف أصيل في جلّ شواغله وقضاياه منذ بداية نهوضهم الحديث. ونأتي إلى شأننا، العربية ومشكلات الإبداع والترجمة والتعريب والمصطلح، فنكرر ما بدأنا به وهو أن قوة اللغة من قوة أهلها، فإن صحّت حركة العرب إلى المستقبل تفجرّت إبداعية العربية فاستوعبت الجديد، وأضافت إليه إضافات مرموقة»[1].

ورأى بسام قطوس (الأردن) أن الاختلاف في ترجمة المصطلح النقدي الواحد من شأنه أن يفاقم الاختلاف النقدي، ويعود ذلك إلى أسباب منها:

أولاً: عدم استقرار المصطلح النقدي. فهناك الكثير من المصطلحات المتعددة المعنى والمفهوم عند النقاد، فضلاً عن تأرجح المعنى للمصطلح النقدي عند الناقد الواحد، ولذلك فإنه من الصعب إرساء قواعد واضحة للنظرية النقدية العربية دون توحيد المعنى والمفهوم للمصطلح النقدي العربي وتحديدهما.

ثانياً: اختلاف النقاد في فهم المراد من المصطلح النقدي الواحد مما يؤدي إلى تضارب الآراء أحياناً واختلاف النتائج.

ثالثاً: إن مشكلة الاصطلاح مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بإشكالية التعريب والترجمة[2].

---

[1] الترجمة والثقافة العربية، المصدر السابق، ص169.

[2] بسام قطوس: إشكالية المصطلح النقدي المعاصر، السيميولوجيا نموذجاً، في كتاب «قضايا المصطلح: اللغة العربية في مواكبة العلوم الحديثة»، ص324.

لقد قلّ اهتمام النقد الأدبي العربي الحديث بالمصطلح النقدي حتى وقت متأخر لقلة الاهتمام بقضايا المناهج المعرفية الحديثة والتراث النقدي العربي في الوقت نفسه، ويتبدى ذلك في أحوال فقر الحوار بين التراث النقدي وتراث الإنسانية بالنظر إلى إشكاليات الدرس الأكاديمي والتمكن من اللغات الأجنبية والإنجاز النقدي الحديث.

3.1. واقع المصطلح النقدي:

ارتبط المصطلح النقدي بحالتيه النظرية والتطبيقية، وقيس بالمنظور الفكري وسبل منهجيته، وأظهر النقد فوضى التطبيق للمصطلح السردي دون إحكام وعي نظريته وعلمه، فالسرد يشمل أنواع القصّ كلّها من الحكاية والأشكال الموروثة الكثيرة كالمسامرة، والليلة، والنادرة، والطرفة.. الخ، إلى القصة والقصة المتوسطة (النوفيلا) والرواية.. الخ، ونلاحظ أن نقاداً وباحثين رهنوا المصطلح السردي بالقطيعة المعرفية مع تاريخه ولغته العربية استسلاماً للترجمة والتعريب، وعندما استعيرت مصطلحات علم السرد لتحليل النصوص الروائية العربية، استنكروا استعمالها النقدي، كما هي الحال عند علي نجيب إبراهيم (سورية) كقوله: «ضمير السرد، ووجهات النظر السردية، وصوت الراوي (التبئير)، والمقامات السردية... الخ. وبعد حين، ومع توالي الترجمات، نضطر إلى تغيير المصطلحات تبعاً للتغيير الحاصل في مصدرها، ونغيرها على هوى ما نعتقد أنه الأجدى من دون أي تنسيق، وتكون النتيجة فوضى مصطلحات تؤرث أزمات النقد الروائي. فمصطلح "القص" Recit ينقلب إلى "الحكي" و"المحكي"، و"البنية السردية" La Structure narrative إلى "البنية الحكائية". وبالتالي تنقلب "السرديات" إلى "الحكائيات"»[1].

غير أن الاعتماد المطلق على التعريب وحده يضعف المصطلح ووظيفته، ولا

---

[1] علي نجيب إبراهيم: دور الترابط النظري في توحيد مصطلحات النقد الروائي العربي، في كتاب «قضايا المصطلح»، المصدر السابق، ص60.

يكفي التمييز بين اللغة بوصفها نظاماً إشارياً، واللغة بوصفها وسيلة اتصال ما لم يرتهن هذا التمييز بطبيعة هذا المصطلح وخصوصيته، ولا يبدو مثل هذا الرأي مجدياً دون العناية بخصائصه الثقافية واللغوية العربية، لأن المصطلح السردي مرهون بعناصر التمثيل الثقافي التي تؤثر عميقاً في الدلالية والتداولية، أي وظيفية اللغة ولا سيما الفعلية، لأن المصطلح السردي شديد التشابك مع الدلالية والتداولية.

«فالمعنى في اللغة بوصفها كلاًّ- عند بنفست- هو نظام نسقي، أمّا المعنى في الكلام أو التعبير الخاص، فسياقي. وبمصطلحات التمييز الأولي في الدراسات السيميائية، فإنَّ المعنى في اللغة بوصفها نظاماً إشارياً، هو دلالي، أمّا المعنى في الجملة المفردة، فيتغير بتغير المعنى النحوي (التركيبي). أي أن أشكال المعنى الأخرى في الكلام أو الخطاب، تتزيّا بزيّ التداولية (pragmatics)، أي العلاقة بين المتكلمين وسياق خطابهم»[1].

وبرهن محمد عزام (سورية) في كتابه «مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي» (1995) على عراقة المصطلح النقدي وتطوره ووفرته في التراث العربي، واستند، مثل النظر إلى بلوغ المصطلح مستوى العُرف، إلى أن المصطلح أداة من أدوات التفكير العلمي ووسيلة من وسائل التقدم العلمي والأدبي، ولغة مشتركة للتفاهم والتواصل بين الناس عامة، وبين طبقة أو فئة خاصة في مجال محدد من مجالات المعرفة والحياة. وشمل المصطلح النقدي علوماً عديدة كالنقد والبلاغة والأدب والعروض والقافية، وأذكر أهم الجهود حول المصطلح النقدي:

- حمادي صمود: معجم مصطلحات النقد الحديث، ضمن مجلة

---

[1] قصي الحسين: تفكيك النص وتفكيك المصطلح النقدي، في كتاب «قضايا المصطلح»، المصدر السابق، ص365.

«الحوليات»، تونس 15 (1975)، ص125-135.

- جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979.
- مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت 1979.
- إدريس الناقوري: المصطلح النقدي في «نقد الشعر» دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982.
- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشيبرس، بيروت، الدار البيضاء 1985.
- علي القاسمي: المصطلحية، مقدمة في علم المصطلح، بغداد 1985.
- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس، 1986.
- فاضل تامر: اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء 1994.
- عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس 1995.
- محمود فهمي حجازي: الأسس اللغوية لعلم المصطلح، مكتبة غريب، القاهرة 1994.

وكشف توفيق الزيدي (تونس) في كتابه «جدلية المصطلح والنظرية النقدية»، على سبيل المثال، عن مجهودات غالبية هؤلاء المعاصرين في دراسة المصطلح النقدي القديم، ورأى أن الخطاب النقدي يتشكل «من ثلاثة خطابات: خطاب الوقع وخطاب السجال وخطاب الضبط. والعمود الجامع لها

هو رؤية العرب الجمالية، فإن ولّد كل خطاب مصطلحاته المخصوصة، فإن الوقوف على تلك المصطلحات وقوف على النظرية في ذلك الخطاب، وبالتالي وقوف على رؤية العرب الجمالية»[1].

وراهن الزيدي في ضرورة إدراك المتصورات النقدية بالخطاب النقدي الذي أنتجها على درس جديد للتفكير الجمالي والمصطلحات، إذ بموجبه يكون المصطلح أداة، فكرية وليس فقط مجرد أداة إجرائية. وطمح إلى أبعد من هذا، وهو «أن النظرية النقدية لا يمكن إدراكها علمياً إلا بواسطة درس المصطلح»[2]. ولا يخفى أن المصطلح السردي ناجم أيضاً عن تكون الخطاب الأدبي في دلاليته وتداوليته، من مراعاة السياقية والنسقية إلى مراعاة التأويل والتلقي، وهذا ظاهر في التراث النقدي العربي، مما يدرج المصطلحية في مستوى أعم هو الاصطلاحية.

وأمعن الزيدي من أجل ذلك في عمليات إدراك المتصورات النقدية وتعالقاتها مع النظام الدلالي في العربية، ثم عزز الرؤى المنهجية وشروطها، أولها التوثيق وثانيها الجهاز المصطلحي الإجرائي وثالثها البناء، ومركز النظرية والمصطلح هو النص بالدرجة الأولى.

أشار وضع المصطلح النقدي في النقد الأدبي العربي الحديث، حسب معطيات هذا البحث، إلى الاستخلاصات التالية:

أ. تأخر العناية بالمصطلح النقدي وغلبة الأبعاد اللغوية والوصفية والبلاغية والذوقية في التعامل معه نظرياً وتطبيقياً.

ب. دخول المصطلح النقدي المنهجيات الحديثة مع مطلع السبعينيات من

---

[1] توفيق الزيدي: جدلية المصطلح والنظرية النقدية، ص38.

[2] جدلية المصطلح والنظرية النقدية، المصدر السابق، ص39.

القرن العشرين، ولاسيما البنيوية والتأويل والنقد الجديد، ثم الدخول الأوسع في المنهج السيميائي.

ج. الإقرار المتأخر بارتباط المصطلح النقدي بالمعرفية والمنهجية والاصطلاحية والتواصل الحضاري في الوقت نفسه، والغلبة أيضاً للترجمة والتعريب التي تفوق عمليات التنظير والتطبيق في التأليف النقدي.

د. تنامي الجهود النقدية لاستواء المصطلح النقدي نظرياً وتطبيقياً خلال العقدين الأخيرين.

أولا: مصطلحات النّقد الألسني

الانسجام النصي: [La cohérence textuelle]

قول عبد القاهر الجرجاني: "واعلم أن مَثَلَ واضعِ الكلامِ مَثَلُ من يأخذ قطعا من الذهب أو الفضة فيذيبُ بعضَها في بعض حتى تصير قطعة واحدة..." وهذا يدل على أن بنية النص في تصور عبد القاهر الجرجاني تصل إلى مرتبة "الصهر" الذي هو أعلى درجات "التشكيل."

ويمكن أن يُفصّلَ الموضوع بطرقٍ مختلفة منها التّفصيلُ مثلاً في كلّ قضيّة من قضايا لسانيات النصّ أو نحو النّصّ

- ✓ كالحديث عن التّماسك اللغويّ الذي يتحقّق خارِجيا بأدوات الرّبط اللّغويّ والنّحوي (عبّر عنه إمام البلاغة عبد القاهر بالتّعليق.
- ✓ والحديث عن الانسجام الذي يتحقق على المستوى الدّاخليّ بين المعاني القريبة والبعيدة (أو الحقيقية والمجازية) والصّور البلاغية والتّرابط الفكري بين فقرات النص، والتسلسل المنطقي.
- ✓ والحديث عن السّياق الذي يتوضَّعُ فيه النّصّ ويجري في إطارِه.
- ✓ والحديث عن الإحالة التي تعدّ حركةً داخليّة أو خارجيّة تحقق وظيفة الرّبط بين عناصر النص فيما بينها، أو بين النص والخارج.
- ✓ والحديث عن قضية التّأويل أي عن مسألة "القراءة" والقارئ والفهم التّأويل وعلاقة النّصّ بصاحبِه وبِقارئه.
- ✓ والحديث عن قضايا أخرى أو أدوات أخرى هي من صميم إنتاج النّصّ كالغموض والإبهام، وعلاقة النص بالواقع...

البنية [La structure]:

لم تنل أية ظاهرة معرفية من الاهتمام والدراسة قدر ما ناله مفهوم البنية في القرن الحالي، حيث أصبح هذا المفهوم يحتل مكان الصدارة في مختلف الدراسات الإنسانية الحديثة، سواء كانت هذه الدراسات نفسية أم اجتماعية أم اقتصادية أم لغوية أم رياضية وغيرها. وأصبحنا نجد الباحثين العاملين في إطار هذه المفهومات يتحدثون عن بنية نفسية وأخرى رياضية ومنطقية وثالثة لغوية... الخ.

مما يشير إلى أن مفهوم البنية لم يعد يقتصر على الدراسات اللغوية وتشعباتها وإنما امتد ليشمل مختلف العلوم الإنسانية دون استثناء. وإن كان هذا المفهوم قد انطلق بالمستوى الذي نراه من خلال البحوث الجادة المكثفة والمعمّقة في علوم اللغة وتفريعاتها، والتي اغتنت بها مؤخراً، الدراسات الأدبية بمختلف فروعها واتجاهاتها. حتى إننا نرى أيضاً علماء اللغة يتحدثون عن بنى صوتية وأخرى تركيبية وثالثة دلالية. ولكل من هذه البنى الكلية بنى أخرى فرعية، منها ما يتعلق ببنية المفردة، ومنها ما يتعلق بالبنية الوظيفية... الخ.

وسنحاول، هنا، عرض مفهوم البنية كما فهمه علماء اللسانيات والبنيويون.

يرى عالم النفس السويسري "جان بياجيه" أن البنية (نظام تحويلات له قوانينه من حيث إنه مجموع، وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي". فالبنية هي علاقات العناصر الداخلية في إطارها، ودخولها في نظام هو الذي يحفظ لها استقرارها، ويضمن لها حركتها وتفاعلاتها داخل النظام ذاته، ويتيح لها أن تتوازن وتتعالق مع بنى أخرى تحكمها أنظمة خاصة بها .ويمكننا أن نكتشف طبيعة هذه البنية بنتيجة التحليل الدقيق لموقع العناصر التي تتشكل منها البنية،

ولطبيعة العلاقات التي تقيمها حركة هذه العناصر. وبقدر النشاط الفعال الذي تمارسه هذه العناصر بدخولها في علاقات بعضها مع بعض، بقدر ما تمتلئ البنية غنى وحيوية. وهذا ما أشار إليه "بياجيه" عندما قال: "تبدو البنية مجموعة تحويلات، تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية".

إن العناصر المشكلة للبنية محكومة دائماً بقوانين صارمة ترسخ نظام هذه العناصر، وتضفي على هذا النظام خصائص كلية. والبنية لا يمكن التعرف إليها إلا من خلال العلاقات التي تحكم عناصرها ذاتها، وليس من خلال هذه العناصر منفصلة. وهذا ما يؤكد ضبط البنية استنادا إلى حركتها الذاتية وإلى تحولاتها. فالتحولات لا توجد أبداً إلا عناصر تنتمي إلى البنية ذاتها، وتخضع لقوانينها وتحافظ عليها، ولا تعود إلى ما هو خارج حدودها. وبهذا المعنى نجد أن البنية تنغلق على ذاتها. وهذا ما دفع "لالاند" لكي يقدم في معجمه تعريفاً للبنية يؤدي إلى الفهم المشار إليه، إذ يقول: "إن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة يتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكن أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه". وهذا التعريف يصح على جميع البنيات مهما كان نوعها.

وعلى الرغم من وجود بعض الاختلافات بين البنيويين وعلماء اللسانيات حول تصور البنية ومعرفة نظامها وخصائصها، غير أنهم يتفقون حول الخطوط العامة التي تندرج البنية في إطارها، بمكوناتها وعلاقاتها. حيث نجد عالم اللسانيات "أنطوان مييه" يعرّف الجملة قائلاً: "يمكن تعريف الجملة على أنها مجموعة أصوات تجمع بينها علاقات قواعدية، وهي مكتفية ذاتياً ولا تتعلق بأية مجموعة أخرى قواعدياً" فالجملة، هنا، بنية قادرة بعلاقاتها الذاتية أن تستمر وتتواصل وتتفاعل بطريقة تحفظ لها فعاليتها. وإن كان (مييه) ينبه إلى الشكل

المادي للجملة بكونها مجموعة أصوات، والتي تعني في الأصل مجموعة ألفاظ، أو مجموعة حروف، تشكّل الكلمات التي تشكل بنية الجملة ذاتها.

وقد تبع، فيما بعد "بلومفيلد" خطأ أستاذه "مييه" وأعطى تعريفاً للجملة يتقاطع مع تعريف هذا الأخير، بالمستوى الذي نسعى لإظهاره. حيث يقول: "إن كل جملة هي تركيب لغوي مستقل لا يحتويه تركيب لغوي أكبر بموجب علاقة قواعدية معنية" فالجملة مكوّن البنية الأساس، واستقلاليتها يؤكد قدرتها على الثبات والتواصل داخل أطرها الخاصة، وداخل قوانينها الخاصة أيضاً.

ثم نجد زعيم حلقة كوبنهاجن الألسنية "هييلمسليف" يشير إلى أن "البنية كيان خاص ذات ارتباطات داخلية" وهذا ينفي عنها أيضاً أية علاقة مع عناصر خارجية لا تنتمي إليها. أو لا تنضوي في نظامها. وهذا ما دفع "هييلمسليف" للقول باستقلالية البنية .وهذه الاستقلالية تؤكد على أن عملية تحليلها يجب أن تتم من خلال علاقات عناصرها دون أية اهتمامات خارج هذا الإطار. وهذا ما يدفعنا إلى الحديث عن خصائص البنية التي تسمح لها بالاحتفاظ بقدراتها الذاتية داخل نظامها الداخلي المحكم.

خصائص البنية: إن البنية تميزها خصائص ثلاث: الكلية، التحولات، الضبط الذاتي (التحكم الذاتي).

1. **الكليَّة:** وتعني أن البنية تتكون من عناصر داخلية، تقوم بينها علاقات، وتحكمها قوانين تميزها عن غيرها. والعلاقات التي تقوم بين عناصر البنية لترسخ، في النهاية، مفهوم البنية، لا تنتهي عند حد معين، وإنما هي تتواصل بشكل مستمر لتكوين مزيد من البنيات التي لا تنضاف إلى البنية الأساسية بشكل تراكمي، وإنما تتمفصل معها في علاقات تنبثق، في الأصل، من مقدرة البنية الهائلة على التحول إلى بنى أخرى متعلقة معها، وفقاً لقوانينها الذاتية،

ودون أن تفقد أياً من خصائصها. مع الإشارة إلى أن البنية تتكامل بحركة عناصرها وتحولاتها، وأن أي قطع لحركة هذه العناصر هو قطع لحركة البنية ذاتها وخلخلة لنظامها.

2. **التحولات:** وتعني حركة البنية المستمرة، أو حركة عناصرها، ونفي مظاهر السكون عنها، وذلك لكي تلبي الرغبة بما يتفق و إنتاج عدد لا نهائي من البنى (الجمل) انسجاماً مع الحاجات الاتصالية للتعبير. ولو لم تكن البنية قادرة على ذلك، لفقدت اللغة حيو يتها وانكفأت على ذاتها ثم تحجرت، دون أن تكون قادرة على التعبير عن أية فعالية إنسانية متنامية .وتعد النظر ية التوليدية والتحو يلية في علم اللغة، والتي أسس لها "شومسكي" أفضل ما يعبر عن خاصية التحولات.

3. **الضبط الذاتي (التحكم الذاتي):** تشير هذه الخاصية إلى قدرة البنية على التماسك الداخلي من جهة ثم العمل على ضبط هذا التماسك من جهة ثانية، الأمر الذي يؤدي بالبنية إلى نوع من الانغلاق الذي يُظهر استقلالية هذه البنية، دو ن أن تعني هذه الاستقلالية تجر يد البنية من قدرتها على الدخول في علاقة مع بنية أخرى، ودون أن يكون هناك إلغاء لأي منهما، و إنما يتم هذا الدخول بشكل يضمن لكلتا البنيتين المتعالقتين حضوراً أكبر وثراء أشد، لأن أياً من البنيتين لا تلحق بالأخرى بشكل تراكمي و إنما يتحدان في إطار النظام الجديد الذي يتعالقان من خلاله.

إن خواص البنية التي تم ذكرها، هي خواص دائمة ومشتركة لأية بنية من البنى، وتعد بمثابة القانون العام الذي يحكم عمل مختلف البنى مهما كانت طبيعتها. ويمكن أن نشير هنا إلى أن العالم الاجتماعي البنيوي "كلود ليفي ستروس" كان قد رأى أن النماذج المصوغة من العلاقات الاجتماعية والتي تستحق أن يطلق عليها تسمية بنية، يجب أن تلبي حصراً شروطاً محددة، منها:

اتصاف البنية بطابع النظام، لكونها تتشكل من عناصر يستتبع تغير أحدها تغير العناصر الأخرى، وأن مجموعة التحولات التي يشكل كل منها نموذجاً معيناً يجب أن تشكل مجموعة من النماذج، مع النظر إلى أن تغيير أي عنصر من عناصر النموذج يجب ألا يمر دون إثارة ردود فعل على هذا التغيير.

أما الشرط الأخير فيتعلق ببناء النموذج ذاته، بحيث يتوجب بناؤه بطريقة يتمكن عمله من تسويغ جميع الوقائع الملاحظة. وهذا ينسجم مع خواص البنية وطبيعة حركتها وعلاقاتها وقوانينها، من حيث اتصاف البنية بالكلية والتحول والضبط الذاتي.

الخطاب [Le discours]:

أ. **لغة**: يقال خطب فلان إلى فلان فخطبه وأخطبه أي أجابه. والخطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابا، فهما يتخاطبان قال الجوهري:خطبت على المنبر خطبة بضم الفاء، وذهب أبو إسحاق إلى أن الخطبة عند العرب هي الكلام المنثور المسجوع ونحوه، وفي التهذيب والخطبة مثل الرسالة التي لها أول بآخر.

ويذهب الزمخشري في ذات المنحى في "أساس البلاغة" حين يقول:خطب خاطبه، أحسن الخطاب، وهو المواجهة بالكلام، وكان يقوم الرجل في النادي في الجاهلية، فيقول:خطب، واختطب القوم فلانا، فدعوه إلى أن يخطب إليهم، ونقول له: أنت الأخطب البين الخطبة. فتخيل إليه أنه ذو البيان في خطبته.

وتعزز هذا المذهب بما ورد في المعجم الوسيط الذي جاء فيه: الخطاب الكلام، والخطاب: الرسالة والخطاب لا يكون فيه اختصار مخل ولا إسهاب ممل.

ومن المحدثين من يتجه اتجاها آخر كما هو الحال مع جميل صليبا الذي يستخدم كلمة قول بدل كلمة خطاب حيث يقول: هو الكلام والرأي والمعتقد، وهو عملية عقلية مركبة من سلسلة من العمليات العقلية الجزئية، أو

هو تعبير عن الفكر بواسطة "الدراسات الألسنية" مثلما هو الشأن عند فرديناند دي سوسير الذي يفرق بين اللسان كسلسلة من الألفاظ التي ترتبط بعضها ببعض، والقول مرادف للمقال والمقالة.

وقد ورد لفظ الخطاب في الذكر الحكيم بتركيبين متغايرين:

1. ورد مرة على بنية فعلية ثنائية:

أ. **ماضوية**: قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا خَاطَبَهُمُ ٱلْجَٰهِلُونَ قَالُواْ سَلَٰمًا ﴿٦٣﴾ ﴾.

ب. **مضارعية**: طلبيا طريقته النهي كقوله تعالى: ﴿ وَلَا تُخَٰطِبْنِي فِي ٱلَّذِينَ ظَلَمُوٓاْ ﴾.

ورد على شكل بنية وصفية، بلفظ الخطاب في ثلاثة مواضع. قال بعض المفسرين في قوله تعالى: ﴿وفصل الخطاب﴾ قالوا: هو أن يحكم بالبينة أو باليمين، وقيل معناه إنه يفصل بين الحق والباطل، ويميز بين الحكم وضده، وقيل فصل الخطاب.أما بعد- وداود عليه السلام- أول من قال: أما بعد: وقيل فصل الخطاب. الفقه في القضاء. وقال أبو العباس:معنى أما بعد: أما بعد ما مضى من الكلام فهو كذا وكذا.

ب.اصطلاحا: دال الخطاب متعدد الأبعاد لكونه فضاء معرفي لمساحات لغوية مختلفة ومتغايرة، تحيل الباحث إلى ركام هائل من التعريفات والحدود تتقاطع مع نظرات خاصة ومرجعيات متنوعة.

إن الخلاف حول ماهية الخطاب تكمن في اختلاف التصور الذي يلملم حدوده ومفاهيمه، والأهداف المتغيات من دراسته لان الظاهرة الخطابية تتبلور وفق منطلقات اجتماعية نفسية وحضارية.

يشير أحد الباحثين إلى مسألة هامة، وهي أن دلالات الخطاب اصطلاحا تختلف عن دلالاته في المعجم، إذ يدخل في تشكيل دلالاته العلاقات التي تبين

أغراضه، فيكون الخطاب بذلك إنشاء الكلام من لدن المتكلم وفهمه من لدن المخاطب عمليتين لا انفصال لإحداهما عن الأخرى، وانفراد المتكلم في النطق حتى يقاسمه المخاطب دلالته، لان هذه الدلالات الخطابية لا تنزل على ألفاظها نزول المعنى على المفردات، وإنما تنشأ وتتكاثر وتنقلب وتتعرف من خلال العلاقة التخاطبية، متجهة شيئا فشيئا إلى تحصيل الاتفاق عليها بين المتكلم ونظيره المخاطب بعد أن تكون قد تدرجت متجاوزة اختلاف مقتضيات مفاهيمها واختلاف عقدها للدلالات.

الخطاب عمل جماعي تعتمد فيه العبارة، أي الكلمات والمعاني المستخدمة فيها على الموضع الذي ألقيت فيه هذه العبارة، وعلى الشيء الذي كانت موجهة له، وبهذا يمكن تحديد الخطاب اصطلاحا بوصفه مجالا بعينه من الاستخدام اللغوي عن طريق المؤسسات التي ينتمي إليها، والوضع الذي ينشأ عنه والذي يعنيه هذا الخطاب للمتكلم، ومع ذلك لا يقوم هذا الوضع مستقلا بنفسه، والواقع أنه يمكن أن يفهم على أنه وجهة نظر صدر عنها الخطاب خلال اتصاله بخطاب آخر معارض له أساسا.

فالخطاب مجموعة من العلامات توصف بأنها عبارات ملفوظة، يمكن تعيين أنماط وجودها الخاصة هذا من الناحية السيميائية، ولقد تعدى اللسانيون هذا المفهوم، وتجاوز أصحاب التحليل التداولي ما قدمه سابقوهم بإعطاء مصطلح الخطاب تصورا أكثر شمولا في عملية الاتصال، كما يقول ميشال فوكو ويمكن تلخيص المقاربات الاصطلاحية كما يأتي:

❖ الخطاب مصطلح مرادف للكلام بحسب رأي سوسير اللساني البنيوي، وهناك خطاب أدبي بحسب رأي موريس.

❖ الخطاب وحدة لغوية ينتجها الباث(المتكلم) تتجاوز أبعاد الجملة أوالرسالة، بحسب رأي هاريس.

❖ الخطاب وحدة لغوية تفوق الجملة يولد من لغة اجتماعية بحسب رأي بنفنيست.

❖ الخطاب يقابل مفهوم الملفوظ في المدرسة الفرنسية، إذ يرى روادها أن النظر إلى النص بوصفه بناء لغويا يجعل منه ملفوظا، أما البحث في ظروف إنتاجه يجعل منه خطابا.

❖ وهو نظير بنيوي لمفهوم الوظيفة في استعمال اللغة بحسب رأي تودوروف.

❖ الخطاب منطوق أو فعل كلامي يفترض وجود راو أو مستمع، وعند الأول فيه نية التأثير في الآخر بطريقة معينة كما يقول بنفنيست.

و إذا تجاوزنا المفهوم اللساني للخطاب فإنه باستطاعتنا أن نجد له مصطلحات أخرى، فهو فضلا عن كونه مجموعة التعابير الخاصة التي تحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الإيديولوجي، أي مجموع النصوص والأقوال ذات النظام، والنظام يعرف كذلك بأنه الطريقة التي تتشكل بها الجمل نظاما متتابعا تسهم في نسق كلي متغاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتآلف الجمل في خطاب بعينه لتشكل نصا مفردا، وتتآلف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكل خطابا أوسع ينطوي على أكثر من نص مفرد.

كما يشير مصطلح الخطاب إلى نظام فكري يتضمن منظومة من المفاهيم والمقولات النظرية حول جانب معين من الواقع الاجتماعي بغية تملكه معرفيا، ومن ثم يفهم منطقه الداخلي، وذلك عن طريق عملية فكرية محددة تنظم بناء

المفاهيم والمقولات بشكل استدلالي بحكم الضرورة المنطقية التي تصاحب عملية إنتاج المفاهيم.

ويمكن تلخيص مفهوم الخطاب من خلال وضع الاصطلاح الأكثر عمومية، فهو نظام تعبير متقن ومضبوط، وهذا البناء ليس في جوهره إلا بناء فكريا يحمل وجهة نظر، وقد تمت صياغته في بناء استدلالي أي بشكل مقدمات ونتائج، فهو معرفة منظمة خاصة بجانب محدد من الواقع أو ظاهرة محددة، ومن ثم يمكن الحديث عن خطابات متعددة:سياسية، فلسفية وعلمية.

وهكذا فمصطلح الخطاب يتمظهر من خلال الفصل بين اللغة بوصفها مفهوما مجردا، أو هي نظام متجانس في الوقت نفسه، وبين اللغة في حالة الاستخدام إذ تكون ممارسة اجتماعية:وهي تكون عندئذ ظاهرة اجتماعية محكومة بجملة شروط وظروف تكون بها جزءا من سيرورة المجتمع.

ومن هنا يمكن التمييز بين أشكال ثلاثة لمفهوم الخطاب بين المدارس الفكرية، والانطلاق من حقولها المعرفية في تحديد ماهية مصطلح الخطاب.

- فهناك منظور لساني للخطاب، حيث يستخدم الخطاب في أوجه ثلاثة:

أ. الكلام مرادف للملفوظ

ب. ما كان أكبر من الملفوظ.

وقد امتد ذلك المفهوم في داخل مناهج المشروع البنيوي الذي أقامه دي سوسير، وبقي المفهوم اللساني مهيمنا عليه.

ج. مفهوم سيميائي للخطاب ما بعد البنيوية وهو ما قام به بول ريكور وقبله بنفنيست.

بعد إميل بنفست يتمكن ميشال فوكو من إخراج مصطلح الخطاب عن المنظور اللساني، إذ يتحدد الخطاب بصورة نهائية كمجموعة من العبارات التي تنسب إلى نظام التكوين نفسه، وعندها نستطيع الكلام عن خطاب إخباري أو خطاب اقتصادي أو ثقافي أو غيره، وهذا هو المنظور التواصلي الاجتماعي للخطاب.

لقد قام الخطاب أساسا على مبدأ يفيد أن العلاقة بين الخطاب والواقع الخارجي ليست علاقة تمثيل أو انعكاس أو تعبير، فالخطاب نفسه هو حدث مادي وممارسة اجتماعية لها قوانينها واشتراطاتها.

الصرفيمة: وهي أصغر وحدة في اللغة تحمل معنى دلالياً ولا يمكن تقسيمها إلى وحدات أصغر تحمل معنى دلالياً. (un) صرفيمة لا يمكننا أن نقسمها إلى صرفيمات أصغر تحمل الدلالة التي تحملها الصرفيمة un. ف un تشير أو تدل على عدم وجود أو غياب شيء من شيء أخر. وهكذا تكون الصرفيمة المستوى الصرفي.

الصوتيمة: وهي كما قلنا سابقاً أصغر وحدة لغوية لا تحمل معنى وتقوم بوظيفة التمييز بين الكلمات، ولا يمكن لها أن تجزأ إلى وحدات أصغر تقوم بالوظيفة ذاتها، أي التمييز بين الكلمات. (بحر/ نحر- هائم / عائم) وفي الإنجليزية نقول (sat/fat) وفي الفرنسية نقول (les/mes). وبناء على ذلك تكّون الصوتيمة المستوى الصوتي.

علم الدلالة [La sémantique]:

تبحث الدلالة La sémantique فهم الكيفية التي بها يمكن للكلمات والجمل أن تعني شيئا، أو قل كيف يمكن أن تكون ذات معنى والكلام عن أن لها معنى أشبه بالكلام عن أن الشيء له طول فكون الشيء له طول يراد به كذا قدما أو

كذا بوصة، ولا يراد به أكثر من ذلك وكذلك الأمر في المعنى فليس المعنى شيئا للكلمات بالمعنى الحرفي للكلمة[1].

علوم الصوتيات Phonetics:

وهو العلم الذي يدرس صوتيمات اللغة من حيث مخارج نطقها place of articulation وكيفية نطقها manner of articulation وطريقة توزعها في الكلمة.

علوم القواعد Grammar:

ويشمل على علم الصرف morphology الذي يدرس بنية الكلمة وصيغها وعلم النحو syntax الذي يدرس بنية الجملة وصيغها.

علوم المفردات:Etymology

وتشتمل على المعجم وعلم الاشتقاق وعلمن الأصول وعلم الدلالة semantics.

الكلمة:

وهي أصغر مفردة، أي لا نستطيع تقسيمها إلى مفردات مستقلة أصغر تؤدي معنى مستقلاً قائماً بحد ذاته.

الجملة: وهي أصغر جملة تقوم بالوظيفة التواصلية، ولا يمكن تقسيمها إلى وحدة أصغر تدل على معنى معين يمكن السكوت أو التوقف عنده، لذا فهي تمثل المستوى النحوي syntactic level.

---

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة، ص212.

اللسانيات [La linguistique]:

في تعريف بسيط وسليم للسانيات فهي العلم الذي يدرس اللغة من ناحية بنائها الداخلي، أو الأنماط المكونة لها من نـحوية وصوتية ولفظية ودلالية[1]، كما تُعرّف الألسنية بأنها العلم الذي يدرس اللغة بعدّها ظاهرة إنسانية شاملة بغض النظر عن الخصائص الفردية التي تميز لغة عن أخرى بحيث تكون هذه الدراسة علمية وموضوعية. ويصعب التأريخ للسانيات فإذا استندنا إلى موضوعها وجدناها قديمة قدم الأمم الشرقية في العصر القديم، وإذا أزحنا لها استنادا إلى مناهجها العلمية وجدناها تظهر في سنة 1916 بظهور كتاب "دروس في اللسانيات العامة Cours de linguistique générale" للسويسري فردناند دي سوسور[2]. قد تبحث اللسانيات في الخصائص المشتركة بين جميع اللغات فتكون لسانيات عامة، وقد تبحث في الخصائص التي تميز لغة معينة عن غيرها فتكون لسانيات خاصة [لسانيات عربية وفرنسية وألمانية...].

لسانيات النص [Linguistique textuelle]:

علمٌ ناشئٌ وحقلٌ معرفي جديد تكوّن بالتدريج في السبعينيات من القرن العشرين، وبرز بديلا نقديا لنظرية الأدب الكلاسيكية التي توارت في فكر "الحَداثة" و"ما بعد الحداثة"، وراح هذا العلم الوليد يطوّر من مناهجه ومقولاته حتى غدا "أهمّ وافدٍ" على ساحة الدراسات اللسانية المعاصرة، وقد نشأ على أنقاض علوم سابقة له كـ"لسانيات الجملة" و"اللسانيات النَّسَقية"

---

[1] ينظر: عبد العزيز حمودة، "المرايا المقعرة:نـحو نظرية نقدية عربية"، سلسة عالم المعرفة، وزارة الإعلام، الكويت، أبريل 2001.ص 199.

[2] ينظر: أوزوالد دوكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، فصل السوسيرية Saussurianisme، من ص 36 إلى ص 42.

و"الأسلوبية"، ثم انطلق من معطياتها وأسس عليها مقولات جديدة، وهو قريب جدا من صنوه "تحليل الخطاب"، غير أن هذا الفرع الأخير يقوم على أساس التحليل البنيوي، أما فرع "لسانيات النص"، حتى وإن استثمر جميع النظريات اللسانية السابقة عليه- فهو يقوم في الأعم الأغلب على أساس التحليل التداولي، وأهم ملمح في لسانيات النص أنه غني متداخل الاختصاصات Inter-disciplinaire يشكِّل محور ارتكاز عدة علوم، ويتأثر دون شك بالدوافع ووجهات النظر والمناهج والأدوات والمقولات التي تقوم عليها هذه العلوم.

لغة اللغة [Métalangage]:

مصطلح لغة اللغة من المصطلحات اللسانياتية، الأصل فيه أنه من المادتين (Mèta langage) و(Mèta langue)، ككلمتين مسبوقتين بالسابقة (Mèta) التي تعني (ما بعد) أو (ما وراء)، وهي كذلك عنصر نحوي يحدّد ما فوق خلفه، وفوقي للغة (للسان)، أمَّا كلمة (langue) فتعني اللغة أو اللسان، بينما مصطلح (ميتا لونقاج) (Mèta langage) هو أسلوب ولغة تستعمل لوصف وشرح لغة أخرى طبيعية.

أمَّا مصطلح "ميطا لسانية" أو "ميطالغة" (Mèta linguistique) فهو اسم لوظيفة من الوظائف اللسانياتية التي حدّدها رومان جاكوبسون (R. Jakobson) انطلاقاً من رسم نظرية الإيصال (التواصل)، في مساق حديثه عن مستوى (اللغة ـ الموضوع) (Langue- objet) ومستوى لغة اللغة (الميتا لونقاج) (Mèta langage) الذي تتحدّث فيه اللغة عن ذاتها.

وضمن التحديد اللسانياتي المعاجمي، فإن لفظة (Mèta- linguistique) كوظيفة سادسة لدى جاكوبسون، تعني ما وراء اللغة، مرتبطة بتقعيد اللغة. في حين لفظة (Mèta langue) لغة واصفة، أي لغة تقعيدية، تصف اللغة وتقدّر قواعدها.

ومعلوم أن التحديد العربي مستمدّ من التحديات الألسنية الأوروبية لدى جان ديبوا ومعاونيه. ولذلك فالمستقرئ لواقع هذا المصطلح في الكتابات النقدية العربية، يستخلص أن النقاد العرب لم يختلفوا في ترجمة أربع وظائف بقدر ما اختلفوا في اثنتين هما الشعرية ولغة اللغة.

ومؤكد ذلك، أن محمد برادة يستنيم بدرجة كبيرة مصطلح "اللغة الواصفة كمفهوم يستمدّ داله ومدلوله من اللغة/ الموضوع الذي استوحاه (رولان بارت) من الألسني (هيلمسلف) ليقترح تعميمه على النقد والسيميائيات.

وقريباً من ذلك، في مساق الحديث عن (الميتا لغة) أورد الباحثان سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد ثلاثة مصطلحات متباينة هي: ميتا لغة، اللغة ما وراء اللغة ثمَّ اللغة الواصفة مقابلاً للفظتين الأجنبيتين: (Mèta langage)، (Mèta langue) والمقصود بهما، لغة صناعية تستخدم لوصف لغة طبيعية: ألفاظها هي ألفاظ اللغة موضوع التحليل ولكنها ذات صلاحية واحدة. وقواعد تركيبها هي نفس قواعد اللغة المدروسة. وعليه، تتحول الميتا لغة، إلى لغة نحوية يستخدمها عالم اللغة لوصف عميلة اللغة، وهي اللغة المعجمية التي يستخدمها مؤلف القواميس والمعاجم لتعريف الألفاظ.

فضمن هذه الأشكال الثلاثة تمحورت اصطلاحات النقاد العرب مشارقة ومغاربة، بحيث ترجم التهامي والراجحي الهاشمي المصطلح بلفظة واصفة ضمن مقالة في اللسان العربي. وكتب حميد لحميداني في نص الموضوع. ومحمد معتصم ترجمة لأعمال كلود ليفي ستراوس. ومحمد بنيس. ثمَّ محمد نظيف في ما هي السيميولوجيا. ونزار التجديتي ضمن ترجمته لأعمال (جان كوهين).

أمَّا بخصوص مصطلح (الميتا لغة) فيلمس تفسيراً آخر لدى الباحث محمد نظيف في حديثه عن لغة التضمين وسنن التضمين، ليكون التضمين (ميتا لغة)

كلّما انتصبت لغة (سنن) ثانية فوق لغة أولى. ويجب أن تتخذ السنن الثاني مجموع السنن الأولى كشكل للتعبير (الدال).

وفوق هذا، يلتقي الميتا لغة باللغة المتداولة حينما نتحدّث عن الدّرجة الثانية (زمن الكتابة) أو عن "القراءة بين الأسطر وبذلك يلخص محمد نظيف الموقف، مترجماً لفظ (Mèta langue) بالميتا لغة لغة، ومجاله لغة تتأسس بفضل اشتغال لغة أولى.

وضمن هذا المسعى، ترجم محمد عصفور، مصطلح (Mèta langage) بالميتا لغة، اللفظة التي تتناول المفاهيم والمصطلحات في علم من العلوم". وقريباً من هذه الصياغة أي التي تجعل من المسابقة (ميتا) (Mèta) عماد المصطلح، كتب حميد لحميداني (ميتا لساني) ضمن بنية النص السردي، وقال حسين خمري بلفظة ميتا لغة في بنية الخطاب الأدبي وكذلك أنور المرتجى في سيميائية النص الأدبي.

وهناك وجوه أخرى لتخاريج مصطلحية، تبقى السابقة (Mèta) وتحوّل من اللاحقة (لغة) إلى صورة وأشكال مختلفة، أبرزها: القول بلفظ ميتا كلام. وفي ذلك تسوية بين الكلام واللغة، كموضوعات في علم الألسنية ليس بينها تفاضل.

أمَّا الوجه الآخر، الأكثر شيوعاً لدى الباحثين، فهو ما ظهر في حدود 1995، متجلياً في القول بلفظة (لغة اللغة) على زنة ما عنّ لدى "طودوروف من مصطلح "نقد النقد" المفهوم الذي يهتّم بالتعقيب على نقد ما كتب من قبل حول ظاهرة أو نظرية أو نصّ ويقابله في اللغة الفرنسية(le Mèta- critique)، وظهر في أعمال سامي سويدان على شاكلة، قراءة القراءة أو Mètareading.

في هذا المساق، وقبل وصول عبد الملك مرتاض إلى الاستقرار على مثل هذه الصياغة يلاحظ استعماله في بعض الكتابات لمصطلح "ما وراء اللغة" ترجمة للفظ:

(Mèta- mètalangage) ومصطلح نص النص، معتقداً أن هذا المصطلح

"معادل" لنقد النص إذا انصرف الوهم إلى أثر مقدّس"، ثمَّ عاد ليطلق مصطلح قول على قول، كاسمٍ مناسب لـهذا اللفظ السيميائي اللغوي (ميتا لونقاج).

وحتى لا يذر الباحث مجالاً للاختلاف، وقف في مؤلفه (تحليل الخطاب السردي) على مصطلح "لغة اللغة" كلفظ ارتضاه وأورد بشأنه الحجج الدامغة ثائراً على بعض الترجمات التي رآها رديئة مثل (ما وراء اللغة).

وهو مذهب بسام بركة، وميشال جوزيف شريم في دليل الدراسات الأسلوبية، وعزة آغا ملك، وعدنان بن ذريل في الشعرية، وعبد السلام المسدي في الأسلوبية والأسلوب. لأنَّ مثل هذه الصياغات- في اعتقاد الباحث- مخالفة لأدنى مواصفات هذا المصطلح في أصله الغربي، ولأن السابقة (Mèta) تعني في حقل العلوم الإنسانية الانتماء والاحتواء، وهي كلمة إغريقية تعني ما يشمل اللغة- كمفهوم اصطنعه الفلاسفة الألمان في مدرسة (فيينا)، والأنسب حينئذ القول بمصطلح (لغة اللغة) أو اللغة الواصفة أو اللغة الجامعة في حين أن مصطلح (قراءة القراءة) بالمفهوم الاشتقاقي العربي ينصرف إلى الوصف الخالص دون ضرورة الوقوع تحت تأثير حكم القمّة أو المفاضلة". ثمَّ ظهر الاختلاف، أول ما ظهر لدى النقاد المعاصرين، بخصوص هذا المصطلح، حين جاؤوا إلى ابتداع و إحياء مصطلحات أخرى أكثر تبايناً واضطراباً فجاء عبد الملك مرتاض بمصطلح (لسان اللسان) على نمط ما شيع في التراث العربي من لفظ (نمو النمو) ثمَّ أشار إلى لفظة (القول الشارح) بوصفه مصطلحاً معرّباً عن اللفظة الفرنسية Mètalinguistique لدمى محمد مفتاح.

فيما تمثل نقاد آخرون مصطلحات تشذ عن العرف في النقد السيميائي العربي، مثل قول منذر عياشي بلفظة لغة دراسة ترجمة للفظ (Mètalangage) والمعجمية ترجمة للفظ Mètalinguistique لدى توفيق الزبيدي، واللغة الماورائية لدى الرويلي وسعد البازغي، ولغة انعكاسية لدى عبد السلام المسدي،

واللغة الورائية لدى كمال أبو ديب، وما فوق اللغة لدى ميشال زكريا، وسعيد علوش، وسواها من الترجمات.

بالعموم، فإن مصطلح (لغة اللغة) يأتي في طليعة المصطلحات المترجمة والمعرّبة الأثر اختلافاً عن الصياغة ضمن القاموس السيميائي العربي كما يتجلى في الجدول الموالي.

لغة اللغة Mètalangage

اسم الباحث	الترجمة	المرجع
سعيد علوش	ما فوق اللغة	معجم المصطلحات. م س ص 114
حميد لحميداني	لغة واصفة	سحر الموضوع م س ص 10
أنور المرتجى	الميتالغوية	سيميائية النص الأدبي م س: 25
عبد السلام المسدي	لغة انعكاسية	قاموس اللسانيات م س ص: 204
حميد لحميداني	ميتا ـ لساني	بنية النص السردي. م س ص33
محمد برادة	لغة واصفة	الدرجة الصفر للكتابة: م س ص 16
ميشال زكريا	ما فوق اللغة	الألسنية وعلم اللغة الحديث م س ص 286.
محمد عصفور	ميتا لغة	ما هي السميولوجيا؟ ص 112
محمد نظيف	ميتا لغة	ما هي السيميولوجيا؟ ص83
محمد بنيس	لغة واصفة	مساءلة الحداثة (04) م س ص 184
سيزا قاسم ونصر	ميتا لغة	مدخل إلى السيميوطيقا ص 117

اسم الباحث	الترجمة	المرجع
حامد أبو زيد	ما وراء اللغة اللغة الواصفة	
محمد مفتاح	القول الشارح	دينامية النص م س ص 155
حسن خمري	ميتا لغة	بنية الخطاب الأدبي م س ص 15
كمال أبو ديب	اللغة الورائية	في الشعرية م س ص 62
عبد الملك مرتاض	قول على قول نص على نص	لأي دراسة سيميائية تفكيكية م س ص 146 ـ 94
	لغة اللغة	القراءة وقراءة القراءة م س ص 212
	لسان اللسان	نفسه (م س) ص 216
	اللغة الجامعة ـ اللغة الواصفة اللسان الواصف	نفسه (م س) ص 216

النص[Le texte]:

إن حدود النص ونظريته ومفهوميته تتجسد وتتبلور وفق منطلقات شتى، سواء أكانت إيديولوجية أم نفسية أم خلقية، فالنص سيتموقع في الزمان الذي ينتجه عبر لغة مزدوجة تتم في مادة اللسان وسط نتاج التاريخ الاجتماعي.

أ. **مفهوم لغوي:** قال ابن منظور في مادة "نصص" النص: فعل الشيء، نص الحديث، ينصه نصا، رفعه وكل ما أظهر فقد نص. قال أبو عمرو بن دينار: ما رأيت رجلا أنص للحديث من الزهري أي: أرفع له وأسند.يقال: نص الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك) نصصته إليه، ومنه قول الفقهاء: نص القرآن ونص السنة أي ما دل ظاهر لفظهما عليه من الأحكام.

ونوافق بعض اللغويين عند تعريف كلمة "نص" بأنها: الرفع ومن ثم قالوا:نص القول أي رفعه وأسنده إلى صاحبه وهو المعنى الذي أشار إليه طرفة بن العبد في قوله: (متقارب)

فـــنص الحـــديث إلى أهلـــه فـــان الوثيقـــة في نصـــه

ب. **اصطلاحا:** من العسير تحديد ماهية النص وأبعاده الاصطلاحية لتنوع الاتجاهات وتعدد الرؤى، لكونه فضاء لأبعاد مختلفة متعددة ومتنازعة إضافة إلى كونه شحنة انفعالية محكومة بضوابط لغوية وقيم أخلاقية ومرجعيات ثقافية وخصائص اجتماعية، لقد ظل النص محكوما بسلطتين: سلطة إنتاجه وسلطة القارئ، وهناك علاقة جدلية بين المبدع والمتلقي، وكل منهما يتمتع بسلطته.

غير أن بعض المنظرين للمعرفة الأدبية واللغوية والفلسفية زهدوا في صنع تعريف ظاهر للنص، كما يقول جيرار جينت" لا أهتم بتعريفه على الإطلاق إذ مهما كان النص فبإمكاني أن أدخله وأن أحلله كما أشاء"..

وهكذا اتسع مفهوم هذا المصطلح وتشعب حقله تشعبا تجاوز أي حقل معرفي آخر، فأصبح النص كيانا منسوجا من الملصقات والتطعيمات والإضافات، إنه جسد من علقات مختلفة، بل إنه لعبة متفتحة ومنغلقة في الوقت ذاته، ولهذا السبب فمن المحال أن تكتشف النسب الوحيد والأولي للنص، ذلك

أن النص مولود لأكثر من أب، فليس للنص والد واحد بل مجموعة من الأقارب والأنساب والآباء، تتشكل على هيئة طبقات جيولوجية يصطف بعضها فوق بعض، وتتراكم أتربة فوق أتربة مشكلة طبقة رسوبية وكل طبقة من طبقاته تنتمي إلى عصر معين دون غيره.

فالنص الواحد لا يتمتع بحداثة أو بقدم إنه يتناسل في مجموعة من الأعمال وينزل دفقة واحدة، ولذلك فهو مطعم بمجموعة هذه الطبقات والتشكيلات الرسوبية.

أما من زاوية القراءة، فالنص يتموقع في محيطها، فيلبس مفاهيمها ويتلون بتلون النظريات الأدبية والمدارس النقدية، فالنص في نظر السيميائيين نظام سيميائي مادته مركزة على التواصل، كما عد في نظر اللسانيين مساحة للتأليف، وتحليل المكتوب ونقده، وأما شكله وصيغته فإنه نظام إعلامي جهازه الأول الدال والمدلول، أما الأسلوبيون فيرون أن النص بنية لغوية مغلقة ومستقلة عن وعي المتلقي لها. وحاول بعض المهتمين بالظاهرة النصية تقديم تصورات إجرائية لعالم النص، وممن اشتهر في هذا المجال، نذكر:

1. **رولان بارت:**

ساهم رولان بارت في صياغة علم يخص النص، فأحاطه بجملة من النظريات جمعتها العناوين الرئيسية التالية:

أ. أزمة العلامة.

ب. نظرية النص.

ج. النص والأثر الأدبي.

د. الممارسة النصية.

لقد عرف رولان بارت النص من زوايا متعددة، حيث خص النص بأربعة مفاهيم تمثل جملة ما قيل عن النص في الدراسات الأدبية واللسانية والتعليمية والتقليدية. وفي هذا المضمار يقول بأن النص يتكون ويصنع نفسه من خلال تشابك مستمر، وأن نظرية النص علم كنسيج بيت العنكبوت، ويقول أيضا إن النص هو نسيج الكلمات المنظومة في التأليف بحيث نفرض شكلا ثابتا.

لقد وضح بارت مفهوم النص من خلال تمثيله ببيت محكم، تنسجه أحقر دواب الأرض، وإن كان في الثقافة الإسلامية هو أوهن البيوت على الإطلاق، ولكن في صناعتها له دليل اتفاق وبه تتناظر ولادة النص، فكل منهما منتوج لعملية محبوكة وشديدة التماسك، ومن ثمة فقد وسع بارت مفهوم النص باستخدام التشكيل الشبهي تارة وبالتركيز على الجوهر تارة أخرى، بتأسيس نظرية خاصة به.

فالنص عنده نشاط وإنتاج، وهو بهذه الآليات يصير قوة متحولة، ويصير بناء يجمع معارف عدة ويتلقى ثقافات أخرى، فهو بناء أساسه النقول المختلفة.

2. جوليا كريستيفا:

وضعت جوليا كريستيفا منهجا جديدا تحدثت فيه عن النص وماهيته ونظريته في كتابيها: "بحوث في سبيل التحليل العلاماتي" و"نظرية الرواية".

وقد أكملت كريستيفا الشكل النهائي لنظرية النص التي عينت بها المفاهيم البارتية بتطعيمها بأنظمة ممارستية خاصة بسيميائية الدلالة وهي:

- ممارسات دلالية.
- الإنتاجية.
- التمعن.
- خلقة النص.

- o التناص.
- o تخلق النص.

وقد عرفت كريستيفا النص تعريفا شاملا، فهو "آلة نقل لساني، وأنه يعيد توزيع نظام اللغة، فيضع الكلام التواصلي أي المعلومات المباشرة في علاقة تشترك فيها ملفوظات سابقة أو متزامنة".

وقد وضح الأستاذ سعيد يقطين غوامض هذا التعريف، وذلل لنا مقاصده، إذ يفهم حدود النص بأنه إنتاجية وله علاقة باللسان وهي علاقة توزيعية أي علاقة قائمة على الهدم والبناء، ثم إنه مؤسس على مجموعة متبادلة أو متناصة إذ نجد في النص الواحد ملفوظات مأخوذة من نصوص عديدة غير النص الأصلي.

وقدم محمد مفتاح بين يدي الدارسين مجموعة من التعريفات المتشعبة ذات امتداد سري بماهية النص وحدوده.

- ➢ فهو مدونة كلامية: النص لا يمكن أن يكون صورة فوتوغرافية جامدة، وإنما حدث كلامي.
- ➢ وهو حدث بمعنى أنه يقع في زمان ومكان محددين، لا يمكن أن يتكرر عكس الحدث التاريخي.
- ➢ وتفاعلي أي يقوم بعملية التواصل، مع أن النص يتملك وظائف أخرى،
- ➢ وتوصلي: أي أنه يسعى إلى نقل الخبرات والتجارب إلى الآخر.
- ➢ ومغلق:أي له امتداد في الزمن من حيث إن الخط إيقونة تبدأ بمجال وتنتهي عنده، وقد نبه سوسير على هذا المبدإ.

ولا شك في أن هذه التعريفات تعكس تنوع وجهات النظر في إرجاع مفهومية النص إلى الخصوصيات الاجتماعية والنفسية والحضارية، فهناك

التعريف البنيوي والتعريف الخاص باجتماعية الأدب، والتعريف الذي يركز على الجانب النفساني في الأدب، والتعريف الخاص باتجاه تحليل الخطاب.

ومن هذه التعريفات خلص محمد مفتاح إلى تركيب تعريف جامع للنص فهو- أي النص- مدونة حدث كلامي ذي وظائف متعددة.

والملاحظ أن هذا التعريف قد حاول الإحاطة بكل الجوانب المتعلقة بالنص: الاجتماعية، التاريخية، النفسانية واللسانية. وعموما فإن الباحثين لإشكالية النص يتوزعون على ثلاث زمر في النظر إلى النص:

أ. يذهب جماعة منهم إلى تعريفه مباشرة من خلال مكوناته، يمثلهم تودوروف، فالنص في رأيه نظام تضميني يستطاع التمييز بين مكوناته على ثلاثة أوجه: ملفوظي ونحوي ودلالي، وهو يوازي النظام اللغوي و يتداخل معه.

ب. قسم ثان يعرفه من خلال ارتباطه مع الإنتاج الأدبي ويمثله رولان بارت وجوليا كريستيفا، فالنص في مفهومهما نسيج من الكلمات المنظومة في التأليف والمنسقة بشكل ثابت، أهم مهماته أنه يضمن بقاء الشيء المكتوب وهو مرتبط تاريخيا بعالم أكمل من النظم: القانون والأدب والدين والتعليم.

ج. يذهب قسم ثالث إلى ربطه بفعل الكتابة يمثله بول ريكور، فالنص من منظور لساني، هو كل خطاب تثبته الكتابة، إذ هو أداء لساني و إنجاز لغوي يقوم به فرد معين.

وعلى أية حال، فالنص ظاهرة رمزية تتحدد ماهيته من خلال علاقته مع خارجه، ويتعين بفعل مكوناته الداخلية وهو ليس مجرد مجموعة من الرموز اللغوية، بل إنه بنية معقدة متعددة المستويات، إنه تشكيلة كثيفة من علاقات

الربط اللغوي والدلالي والتماسك المنطقي، تتداخل فيها مساحات من الإيحاءات النفسية والاجتماعية والتاريخية وغيرها.

نظام [Système]:

الأصل اللّغويّ لكلِمة "نظام": يُقالُ: نَظَمَ الشيءَ ينظِمُه ونظَّمه يُنَظِّمُه نِظاماً ونَظْماً: أَلَّفَه وجَمَعَه في سِلْكٍ واحِدٍ فانْتَظَمَ وتَنَظَّمَ. والدلالة الاجْتِماعِيّة للمصطلح أنه يُطلَقُ في "العُلومِ الإنسانيّة" ويُرادُ بِه مَجموعةُ المَبادِئ والتَّشريعاتِ والأعْرافِ... وكُلِّ الأمورِ التي تَنْتَظِمُ بِها حَياةُ الأفْراد، والمُجتَمَعاتِ، والدُّوَلِ.

أما الدلالة الفلسفيّة: فيدلُّ النّظامُ في التّعريفِ الفلسفيّ على أحَدِ المَفاهيم الأساس للعَقْل، ويشمل الترتيب الزماني، والترتيب المكاني، والترتيب العددي، والمَنْطق الرّياضيّ والعلل، والقوانين، والغايات، والأجناس، والأنواع، والأحوال الاجتماعية، والقيم.

أما الدلالة اللسانية: النّظام اللّغويّ هو الهيكلُ العامُّ أو البِناء الذي تندرجُ تحتَ كلّياتِه الجزئياتُ أو العناصر أو الظّواهِرُ اللّغويّة، ولقد قامت نظرية فيرديناند دوسوسير في دراسته للغة على منهج لساني جديد مفادُه النظر إلى اللغة باعتِبارِها نظاما من الدّوالّ أو العلامات اللغوية في مقابِلِ المدلولاتِ، وتترابطُ هذِه العلاماتُ فيما بينَها في نَسيجٍ من العلاقاتِ المُنظَّمَةِ، لا يَتَفَرَّدُ فيها عنصر عن غيرِه من العَناصرِ داخل هذا النظّام، فإذا خرج عنصر من هذا النّسيجِ الجامعِ أو النّظام، ولم تكن له علاقة بباقي العناصر، فَقَدَ قيمَتَه. وقد شبّه دوسوسير علاقة العنصر بباقي العناصر داخل النسيج اللغوي العامّ برقعة الشطرنج حيث تستمد كلّ قطعة من قطع الشطرنج قيمتها من موقعها الذي تحتلّه على رقعة الشطرنج.

النقد اللساني [La critique linguistique]:

النقد اللساني اتجاه نقدي محدث يستعير آلياته التحليلية للنصوص من أمه الودود "اللسانيات La Linguistique"، وما جاورها من البلاغة والأسلوبية والسيميولوجيا؛ لذلك يلجأ نقاد هذا الصنف في تحليلاتهم النقدية إلى الفئات اللسانية (لا سيما المعجمية والنحوية) والإشارية (مثل تحليل العامل) والبلاغية (الصور والاستعارات) والشعرية (وخاصة نظرية الأجناس والفئات السردية)[1].

والنقد اللساني في مجمل تعريفه تأكيد على دور اللسانيات والعامل اللغوي في الدرس النقدي؛ وغايته دراسة وتحليل "الخطاب الأدبي" على أساس أنه "لغة"، ولكنه لغة بها بعض اختلاف عن تلك المستخدمة في التواصل العادي غير الأدبي، وهذا بوصف مستويات التحليل اللساني المختلفة التي يخضع لها العمل الأدبي، هذا الأخير أصبح في رؤية النقاد اللسانيين "ليس مركبة لنقل الأفكار، ولا انعكاسا للواقع الاجتماعي، ولا تجسيدا لحقيقة مفارقة متعالية Transcendental: إنه حقيقة مادية، ويمكن تحليل أدائه مثلما يمكن للمرء أن يفحص ماكينة. إنه مكوّن من كلمات، وليس من موضوعات أو مشاعر"[2].

ومنه فإن غايته تكمن في دراسة النواحي الشكلية في مظاهرها اللغوية، التي يتبعها العمل الأدبي لكي يجعل من نفسه مغايرا للغة الخطاب العادي المستخدمة

[1] ينظر إلى: أوزوالد دوكرو وجان ماري سشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- المغرب، بيروت- لبنان، ط2، 2007، ص170.

[2] تيري إيجلتون: مقدمة في نظرية الأدب ترجمة: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة كتابات نقدية رقم11[، القاهرة، سبتمبر 1991م، صـ13

في الحديث اليومي، لكي يتمكن من تقديم تلك المعاني والحقائق التي اعتدنا عليها، في شكل "مُغـَرَّب"، نستطيع معه الإدراك على نـحو أعمق وأكثر نضجا عما قبل. وبالتالي أراد النقد اللساني أن يلبي رغبة علمية في إهمال إصدار الأحكام التقييمية، للاستفادة بما تقدمه اللسانيات الوصفية من معرفة دقيقة بالأعمال الأدبية، رغبة في الوصول إلى تناول علمي ليس به جوانب تحركها عوامل شخصية.

ومنه تظهر عناية النقد اللساني بصلب "البنية الأدبية" من ناحية تحليلية محضة. فتعكف على عناصر بعينها في نسيج العمل الأدبي مثل "الصورة" و"وجهة النظر"، و"التباين" و"المجاز" و"مماثلة الواقع" و"المعجم" و"السياق" و"السخرية" و"بناء الجملة" و"موسيقى اللغة" و"التوازن". وكلها سمات لغوية تسعى إلى تحليل النص الأدبي وتقديمه كلاً فنياً جديراً بتحقيق الاستجابة العفوية عند متلقيه.[1]

وعموما، فاهتمام النقد اللساني منصب على الدراسة الألسنية وطرائقها الاستقرائية والاستنباطية وتطبيق ذلك على الأنموذج اللغوي، وعناصر الدراسة الألسنية من التأمل إلى التنظيم إلى المادة والشكل، إلى التوزيع، إلى الوحدات اللغوية، إلى مفهوم القاعدة اللغوية، إلى مستويات اللغة الصوتية والدلالية (حيث ينشأ في الوقت نفسه علم الدلالات وعلم الإشارات)، والتركيبية، وشكل القواعد التوليدية التحويلية[2].

---

[1] عدنان غزوان، أصداء: دراسات أدبية نقدية، ص 131 و132.

[2] عبد الله أبو هيف، النقد الأدبي العـربي الجديـد في القصـة والروايـة والسرد، منشـورات اتحـاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2000، ص 235.

وسائط النصوص:

تختلف النصوص اللغوية فيما بينها في الوسط الناقل، أو الطريق التي تفضل أن تسلكها للوصول إلى متلقيها؛ ولهذا الاختلاف عوامل عديدة، منها ما يرجع إلى طبيعة الجنس اللغوي كالمحادثة، والمناظرة اللتين لا يمكن في الغالب أداؤهما بغير المشافهة، في حين إن الرواية، والسجلات الرسمية لا يمكن أداؤهما إلا بالكتابة، ومن تلك العوامل ما يرجع إلى عوامل الثقافة الخاصة بكل شعب من الشعوب، فالشعر في الثقافة العربية هو فن شفاهي في المقام الأول، ولا تزال تقام أمسيات إنشاده حتى الآن، في حين إنه قد يكون عند شعوب أخرى فناً كتابياً، بالإضافة إلى ذلك فإن بعض النصوص قد تكون نصوصاً خنثويةً (كتابية شفاهية) أو شفاهية كتابية)، أو (شفاهية كتابية)، ويؤثر في ذلك مؤثرات عديدة تتصل بالتطورات الحضارية، والتعاقبات الزمنية، حيث يصبح نصٌ ما، مكتوباً كالخطبة مثلاً، بعد أن كان منطوقا. والاختلافات الذاتية بين الأفراد، فبعض الأفراد يفضل على سبيل المثال أن يكتب خطبة ويلقيها قراءة، وبعضهم يفضل أن يرتجلها ارتجالاً، بل قد يؤدي التطور الحضاري إلى نقل نص أصيل من الشفاهية إلى الكتابية والعكس صحيح، وهذا ما تحقق بعضه في العصر الحاضر عن طريق وسائل الاتصال الإلكترونية، فظهرت- على سبيل المثال- المحادثات المكتوبة بواسطة الإنترنت (الشبكة العالمية) حيث أصبح المتحدث يكتب حديثه، ويظهر في الوقت نفسه عند المتحدث الآخر الذي يبادر بالرد فوراً، ويتلقى المتحدث الأول الرد في اللحظة ذاتها مقترناً الصوت بالكتابة أو تكون الكتابة مجردة عن الصوت، وتستمر المحاورة هكذا ربما لساعة أو أكثر، ويمكن عدّ هذا النص وأشباهه نصاً هجيناً ما بين الرسالة والمحادثة أو ما بين الكتابة

المرئية والصوت المسموع مضافاً إلى ذلك القدرة على إظهار الصورة في أثناء الحديث والكتابة.

خلاصة الأمر أن وسائط نقل النص ذات أهمية بالغة خصوصاً في هذا العصر الذي تعددت فيه الوسائط ما بين وسائط تقليدية، ووسائط تقنية، ووسائط افتراضية، وغير بعيد ظهور أنواع أخرى من الوسائط فوق الافتراضية التي تنقل النص وناصه ومنصوصه ومنصته بالشحم واللحم. وعلى ذلك فإن تحليل وسائط النصوص ينبغي أن يكون جزءاً من تحليل النص لأهميته القصوى للنص.

الوظيفة [La fonction]:

الوظيفة هي التي تحدد، ليس طبيعة العلاقة بين مكونات البنية فحسب، وإنما فاعلية هذه المكونات بالنظر إلى نشاطها الذي يمارسه كل عنصر منها داخل المجموعة التي ينتمي إليها. وليس هناك أية قيمة يمكن لأي عنصر أن يمتلكها بشكل منعزل، وإنما يكتسب مثل هذه القيمة بالعلاقة التي يشكلها مع عنصر آخر، أو مع عناصر أخرى. فيكون الكشف عن هذه العلاقات التي تتواصل من خلالها عناصر البنية هو كشف عن وظائف البنية ذاتها.

إذن، فالتحليل الوظيفي يعمل على ربط النظام اللغوي بالوظائف التي يمكن لهذا النظام أن يؤديها من خلال التراكيب المختلفة التي تشكل بنية هذا النظام وأساسه. مع النظر إلى أن كل تركيب أو بناء لغوي يمكن أن يؤدي وظيفة مختلفة. ومن هنا، لا يمكننا بأية حال من الأحوال أن ننظر إلى الوظيفة بمعزل عن النظام الذي تندرج في علاقاته .فالنظام هو تنظيم لعلاقات البنية وضبطها، وليس هذا التنظيم سوى علاقات قواعدية محكمة للعناصر المتشكلة والمتفاعلة فيه، والتي هي وظائف ذاتها، نتمكن بالكشف عنها من معرفة طرق الاستخدام اللغوي وغاياته.

وقد اهتم البنيويون وعلماء اللسانيات بمفهوم "الوظيفة" لا بل نال هذا المفهوم اهتماماً أكثر من غيره، نظراً إلى أهميته، من كونه يعنى بالقيمة الاتصالية للغة، وما يمكن أن تشتمل عليه من مستويات نتعرف من خلالها، على مختلف الوظائف التي تضطلع بها علاقات هذه اللغة داخل أنظمتها المختلفة.

وقد نرى عالم اللسانيات الفرنسي "أندريه مارتينيه" يؤكد على علم اللغة الوظيفي، بقوله عن هذا العلم، إنه "ليس فصلاً من علم اللغة، بل هو علم اللغة كله... وأن وظيفة وحدة أو بنية هي التي تسمح بالوصول إلى التفسير الكامل للواقعة اللغوية". وهذا يشير إلى أهمية الجانب الوظيفي في تحليل اللغة وفهمها، وتفسير الوقائع المرتبطة بها، لأن مثل هذا الجانب يمتلك القدرة على كشف المعاني التي يهدف النظام اللغوي إلى توصيلها، الأمر الذي يؤكد ارتباط الوظيفة بالمعنى، وأن كل وظيفة محددة مهما كان نوعها تؤدي معنى محدداً في سلسلة الوظائف أو المعاني التي ترتبط بالبنية اللغوية.

وقد وعى عالم اللسانيات الأمريكي "إدوارد سابير" مسألة التفاعل بين مفهومين أساسيين من مفاهيم اللغة، هما مفهوم الشكل ومفهوم الوظيفة، وتنبه إلى استحالة قيام علاقة وحيدة الاتجاه بين الوظيفة والشكل "إن نظام "الأشكال" شيء، واستعمال هذا النظام (لتحديد الوظائف) شيء آخر... إن الوظيفة (أن يكون لدينا شيء نقوله) تسبق الشكل (قول هذا الشيء بطريقة ما)". وهنا ربط "سابير" القول بالمقصدية التي تعمل على تشكيل العملية اللغوية بما ينسجم مع هذه المقصدية وأهدافها الإبلاغية، وبما يسمح للمرسل بتوصيل ما يرغب فيه إلى الآخر. وعلى الرغم من أن "سابير" كان قد رأى أنه من الممكن دراسة الشكل اللغوي باعتباره نظاماً تركيبياً من أنظمة اللغة، دون أن يعني ذلك دراسة الوظائف المتصلة به، فإن مفهوم (الوظيفة) ظل حاضراً لديه، يفرض عليه مرتكزاته بشدة عند كل دراسة له للأشكال اللغوية واستخداماتها

المختلفة. مع العلم أن أي شكل لغوي سيؤدي وظيفة مغايرة للوظيفة التي يمكن أن يؤديها شكل لغوي آخر. كما يمكن للشكل نفسه أن يحتوي مجموعة وظائف تكشف عنها عناصر هذا الشكل وعلاقاته بالاستناد إلى البنية القواعدية لهذا الشكل. وقد يعود بعض هذه الوظائف إلى وظيفة مركزية يكون منوطاً بها هدف مركزي، يتولى الإفصاح عن هذه الوظيفة. إذ نرى/ مثلاً، داخل شكل لغوي معين: وظيفة للصوت يكشف عنها علم الأصوات، ووظيفة للحرف أو للمقطع يكشف عنها علم التشكيل الصوتي، ووظيفة للصيغة واشتقاقاتها وتصريفها يكشف عنها الصرف... وهكذا.

وهناك من يقول بوظيفتين للصوت: واحدة تسهم في تحديد الدلالة، والثانية تأتي من وجوده داخل إيقاع معين. وفي الحقيقة، فإن كلاً من الوظيفتين تؤكد الوظيفة الدلالية للصوت. وربما لا تقتصر هذه الوظيفة على اتصالها بالأصوات بشكل مباشر، بقدر اتصالها بالطريقة التي تتداخل بها هذه الأصوات. ويبقى المعنى هو المرتكز الذي تسعى إليه مختلف الوظائف التي يتم الكشف عنها في هذا الإطار.

وقد اهتم "هييلمسليف L. Hjelmsleve " بتحليل المعنى، وذلك بالكشف عن الوظائف التي تحدده، مشيراً إلى أن دخول الشكل اللغوي في إطار علاقات بنية معينة هو الذي يحدد وظيفته ويعطيه معناه.

ولعل "جاكوبسون R. Jakobson " كان من أبرز علماء اللسانيات الذين لفتوا الانتباه إلى وظائف اللغة، وأن مفهوم اللغة يجب أن يُدرس بوصفه نظاماً وظيفياً، وأن الكشف عن هذا النظام إنما يتم من خلال وظيفة العناصر الداخلة فيه. وقد رأى أن هناك ست وظائف للاتصال كان قد صنَّفها على الشكل التالي:

1. الوظيفة التعبيرية.(La fonction expressive)

2. الوظيفة النزوعية (La fonction conative) أو (الأمرية).

3. الوظيفة الإدراكية (La fonction cognitive) أو الإرجاعية المركزة على السياق.

4. الوظيفة التوكيدية.(La fonction phatique)

5. الوظيفة ما بعد اللغوية.(metalinguistique)

6. الوظيفة الشعرية (Fonction poetique) المركزة على الرسالة بالذات.

وعلى الرغم من اعتراض بعضهم على هذا التقسيم، من أنه تقسيم غير كاف، وأن (جاكوبسون) لم يستوف وظائف اتصالات اللغة كلها، إضافة إلى بعض اللبس الكامن في نظريته، ولا سيما في تمييز وظيفة عن أخرى، على الرغم من ذلك كله، فإن هذه النظرية تعتبر من حيث شموليتها، من أبرز النظريات التي تعالج وظائف اللغة من خلال وصف استعمالاتها وشرحها.

ثانيا: مصطلحات الشعرية والأسلوبية:

الأسلوبية [La stylistique]:

الأسلوبية هي علم التعبير ونقد للأساليب الفردية ووصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من اللسانيات... وهي منهج لساني وتحليل بوسائل تعبير اللغة أو تحليل للأساليب الفردية... إنها تطور للفكر الشكلاني وأداة من أدوات الحكم على النتاج الأدبي.

الأسلوب والأسلوبية مصطلحان يكثر ترددهما في الدراسات الأدبية واللغوية الحديثة، وعلى نحو خالص في علوم النقد الأدبي والبلاغة وعلم اللغة.

ودائرة المصطلح الأول أكثر سعة من دائرة المصطلح الثاني على المستويين الأفقي والرأسي. ونعني بالمستوى الأفقي، الاستخدام المتزامن للمصطلح في حقول متعددة متجاوزة أو متباعدة، وبالمستوى الرأسي، الاستخدام المتعاقب في فترات زمنية متتابعة داخل حقل واحد. فكلمة الأسلوب من حيث المعنى اللغوي العام يمكن أن تعني "النظام والقواعد العامة، حين نتحدث عن "أسلوب المعيشة" ويمكن أن تعني كذلك "الخصائص الفردية" حين نتحدث عن "أسلوب كاتب معين".

وعن طريق هذين التصورين الكبيرين دخل استخدام مصطلح "الأسلوب" في الدراسات الكلاسيكية المعيارية التي تسعى إلى إيجاد المبادئ العامة لطبقة من طبقات الأسلوب، أو للتعبير في جنس أدبي معين.

هذا الاتساع الأفقي في دلالة معنى "الأسلوب" يقابله مجال أكثر تحديداً في دلالة معنى" الأسلوبية"، حيث تكاد تقتصر في معناها على الدراسات الأدبية، وإن كان بعض الدارسين، مثل جورج مونان، يحاول أن يمتد بها نظرياً لتشمل

مجالات مثل الفنون الجميلة والمعيار والموسيقى والرسم، مع أنه يعترف في الوقت ذاته أن الحقل الذي أخصبت فيه علمياً حتى الآن هو حقل الدراسات الأدبية.

أما فيما يتصل بالمستوى الرأسي، الذي يقصد به التعاقب الزمني في حقل واحد- وهو حقل دراسات اللغة والأدب في حالتنا- فإن مصطلح "الأسلوب" سبق مصطلح "الأسلوبية" إلى الوجود والانتشار خلال فترة طويلة.

الأسلوبية الأدبية [La stylistique littéraire]:

عدّد الأسلوبية الأدبية أخصب ما تفرع عن فكرة "الأسلوبية التأصيلية" أكثرها في تاريخ "التعبير" في القرن العشرين، ونبه كارل فسلر في أوائل القرن إلى ضرورة بالغة بالاهتمام في التاريخ الأدبي: "لكي ندرس التاريخ الأدبي لعصر ما، فإنه ينبغي على الأقل الاهتمام بالتحليل اللغوي بنفس القدر الذي يهتم فيه بتحليل الاتجاهات السياسية والاجتماعية والدينية لبيئة النص"(9). ولكن الذي طور هذا الاتجاه وحوله إلى نظرية متكاملة في النقد اللغوي أو الأسلوبية الأدبية هو العالم النمساوي ليو سبيتزر وقد ألف كتاب اللسانيات واللغة التاريخية وعرض فيه للمنهج الذي اتبعه هو في دراسة سرفانتس، وفيدر، وديدرو، وكلوديل. وتتلخص خطوات المنهج عند سبيتزر في النقاط التالية:

1. المنهج ينبع من الإنتاج وليس من مبادئ مسبقة. وكل عمل أدبي فهو مستقل بذاته كما قال برجسون.

2. الإنتاج كل متكامل، وروح المؤلف هي المحور الشمسي الذي تدور حوله بقية كواكب العمل ونجومه، ولا بد من البحث عن التلاحم الداخلي.

3. ينبغي أن تقودنا التفاصيل إلى المحور "الأدبي"، ومن المحور نستطيع أن نرى من جديد التفاصيل، ويمكن أن نجد مفتاح العمل، كله في واحدة من التفاصيل.

4. الدراسة الأسلوبية ينبغي أن تكون نقطة البدء فيها لغوية، ولكن يمكن لجوانب أخرى من الدراسة أن تكون نقطة البدء فيها مختلفة: "إن دماء الخلق الشعري واحدة، ولكننا يمكن أن نتناولها بدءاً من المنابع اللغوية، أو من الأفكار، أو من العقدة، أو من التشكيل". ومن خلال هذه النقطة وضع سبيتزر طريقاً بين اللغة وتاريخ الأدب.

5. النقد الأسلوبي ينبغي أن يكون نقداً تعاطفياً بالمعنى العام للمصطلح، لأن العمل كل متكامل وينبغي التقاطه في "كليته" وفي جزئياته الداخلية. لقد كان هذا المنهج التفصيلي الذي أورده سبيتزر في كتابه ذا أثر كبير في إخصاب النقد الأدبي وتخليصه من بعض الآثار السلبية للاتجاه الوضعي الذي كان لانسون يمثل قمّته في بدايات هذا القرن، وارتكزت في النقد الأدبي مبادئ لم تكن شائعة من قبل.

أ. النقد الأدبي ينبغي أن يكون داخلياً، وأن يأخذ نقطة ارتكازه في محور العمل الأدبي لا خارجه.

ب. أن جوهر النص يوجد في روح مؤلفه، وليس في الظروف المادية الخارجية.

ج. على العمل الأدبي أن يمدّنا بمعاييره الخاصة لتحليله، وأن المبادئ المسبقة عند النقاد الذهنيين ليست إلا تجريدات تعسفية.

د. أن اللغة تعكس شخصية المؤلف، وتظل غير منفصلة عن بقية الوسائل الفنية الأخرى التي يملكها.

ه. أن العمل الأدبي بوصفه حالة ذهنية لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال الحدس والتعاطف.

الأسلوبية البنائية [La stylistique structurale]:

هي أكثر المذاهب الأسلوبية شيوعاً الآن، وعلى نحو خاص فيما يترجم إلى العربية أو يكتب فيها عن الأسلوبية الحديثة، وهي تعد امتدادا لآراء سوسير الشهيرة، التي قامت على التفرقة بين ما يسمى اللغة وما يسمى الكلام. وقيمة هذه التفرقة تكمن في التنبه إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة بالقوة، يستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي في ذاته، أي أن هناك فرقاً بين مستوى اللغة ومستوى النص، والبلاغة التقليدية لم تكن تعهد هذا التفريق وقد أخذ هذا التفريق أسماء ومصطلحات مختلفة في فروع المدرسة البنائية، فجاكوبسون يدعو إلى التفريق بين الثنائي (رمز ـ رسالة) وجيوم يطلق عليه (لغة ـ مقالة) أما يمسليف فيجعل التقابل بين (نظام ـ نص)، ويتحول المصطلح عند تشومسكي إلى ثنائية بين (قدرة بالقوة ـ ناتج بالفعل) وهذه المصطلحات على اختلافها تشف عن مفهوم متقارب في دراسة اللغة والأسلوب، كان قد أطلق شرارته سوسير، وطوّره بالي، وأكمله البنائيون المعاصرون.

ويركز جيوم على أثر هذه التفرقة في الأسلوب، حين يبين أن هناك فرقاً بين المعنى وفاعلية المعنى في النص، وأن كل رمز يمر بمرحلة القيم الاحتمالية على مستوى المعنى، ومرحلة القيمة المحددة المستحضرة على مستوى النص وقد تقود هذه المبالغة في هذا التحليل إلى القول بأن الرمز اللغوي لا يوجد له معنى قاموس، ولكن توجد له استعمالات سياقية.

أما رومان ياكبسون فقد ركز في تحليله للثنائي (رمز- رسالة) على الجزء الثاني منهما- دون أن يهمل الأول- لأنه يعتقد أن الرسالة هي التجسيد الفعلي للمزج بين أطراف هذا الثنائي، وهو مزج عبر عنه ياكبسون حين تسمى إحدى دراساته حول هذه القضية: "قواعد الشعر وشعر القواعد" وهو يعني بقواعد

الشعر دراسة الوسائل التعبيرية الشعرية في اللغة، وبشعر القواعد دراسة الفعالية الناتجة من وضع هذه الوسائل موضع التطبيق.

الأسلوبية التعبيرية [La stylistique expressive]:

يرتبط مصطلح الأسلوبية التعبيرية، وكذلك مصطلح الأسلوبية الوصفية، بعالم اللغة السويسري شارل بالي (1865 ـ 1947). تلميذ اللغوي الشهير "فارديناند دي سوسير" (1857- 1913) وخليفته في كرسي الدراسات اللغوية بجامعة جنيف. ويعد بالي مؤسس الأسلوبية التعبيرية، وقد كان سوسير يرى أن اللغة خلق إنساني ونتاج للروح، وأنها اتصال ونظام رموز تحمل الأفكار، فجانب الفكر الفردي فيها ليس أقل جوهرية من جانب الجذور الجماعية.

ومن ثم فإن الفرد والجماعة يسهمان في إعطاء قيمة تعبيرية متجددة للأسلوب، ولا يكتفيان بتلقي القيم الجمالية عن السابقين، وهذه النقطة الأخيرة هي التي حاول بالي التركيز عليها.

فقد كانت البلاغة القديمة في هذا الصدد تلجأ إلى فكرة "قوائم القيمة الثابتة" التي تستند إلى كل شكل تعبيري "قيمة جمالية" محددة. ومن خلال هذا التصور كان يتم تقسيم التصور إلى "صور زيادة"، مثل الإيجاز والحذف والتلميح، والانطلاق من ذلك إلى تقسيم الأسلوب ذاته إلى طبقات: أسلوب سام، وأسلوب متوسط، وأسلوب مبتذل.

لكن نظرية "القيمة الثابتة" تعرضت لألوان كثيرة من النقد، كان من أشهرها ما أشار إليه "رينيه ويليك" من أن "قيمة الأداة التعبيرية" تختلف من سياق إلى سياق، ومن جنس أدبي إلى جنس أدبي آخر. فحرف العطف "الواو" عندما يتكرر كثيراً في سياق قصة من قصص الكتاب المقدس، يعطي للتعبير

معنى الاطراد، والوقار. لكن هذه الواو لو تكررت في قصيدة رومانتيكية فإنها قد تعطي مشاعر تعويق و إبطاء في وجه مشاعر ساخنة متدفقة.

الأسلوبية اللغوية [La stylistique linguistique]:

يهتم هذا المنهج بشكل رئيسي بالوصف اللغوي للسمات الأسلوبية إنها بهذا المعنى الشكل الصرف للأسلوبية. يستهدف مؤيدوها الإفادة من بحث اللغة والأسلوب الأدبيين في إصلاح طرائق تحليلهم للغة، وذلك لتحقيق تقدم في تطوير نظرية اللسانية.

وعليه فقد كان الوصف اللغوي للسمات الأسلوبية هدفاً للتحليل الأسلوبي الذي اعتمده من يسمون بالأسلوبيين التوليديين أمثال: أومان وثورن، كما ظهر في الحقبة نفسها (أي بين الخمسينيات وأوائل السبعينيات) فئة أخرى من الأسلوبيين اللغويين المعروفين بالأسلوبيين الحسابيين، منهم ما يليك (1967) الذي قام بدراسة حسابية بالكومبيوتر لأسلوب جاناثان سويفت، وجيبسون (1966) و(دراسته الإحصائية لأساليب النثر الأمريكي)، وأومان أيضاً (1962) و(دراسته لأسلوب جورج برنارد شو).

الأسلوبية النفسية الاجتماعية [La stylistique psychosociologique]:

في سنة 1959 كتب الباحث الفرنسي "هنري موريير" كتاباً عن "سيكولوجية الأسلوب". طرح فيه نظريته الخاصة التي حاول من خلالها استكشاف ما سماه "رؤية المؤلف الخاصة إلى العالم" من خلال أسلوبه. واكتشاف هذه الرؤية يقوم على أن هناك خمسة تيارات كبرى تتحرك داخل "الأنا العميقة". وأن هذه التيارات ذات أنماط مختلفة. والتيارات الخمسة الكبرى هي: القوة والإيقاع والرغبة والحكم والتلاحم، وهي الأنماط التي تشكل نظام "الذات الداخلية".

وقد يظهر كل نمط منها في شكل إيجابي أو سلبي، فالقوة قد تكون قاعدتها الشدّة أو الضعف، والإيقاع قد يكون متسقا أو ناشزاً، والرغبة قد تكون صريحة أو مكبوتة، والالتحام قد يكون واثقاً أو متردداً، والحكم قد يكون متفائلاً أو متشائماً.

الانزياح [L'écart]:

يعدّ مصطلح **الانزياح** (L'Ȅcart) من المصطلحات الشائعة في الدراسة الأسلوبية المعاصرة، كما قدمت غالباً في العالم الغربي، وعلم قائم بذاته متوفر على "نظرية متجانسة ومتماسكة" كونها "تستند إلى اللسانيات، واللسانيات الأدبية" على اختلاف تياراتها المتباينة طوراً والمتشاكلة أطواراً أخرى.

وربما يكون جان كوهين أول من خصّ هذا المصطلح بحديث مستفيض في مجال حديثه عن لغة الشعر، كإحدى المحاولات النظرية الجادّة في حقل الدّراسات البلاغية والشعرية، من هذا المنظور وأخذاً بعين الاعتبار الشروط المعرفية والمنهاجية الصارمة التي تفرضها الشعرية على نفسها تحدث الباحث عن الشعرية كعلم أو اتجاه جديد مثيراً نظرية الانزياح.

وبهذا الحصر، جاءت محاولاته ومحاولات منظرين آخرين لتقدّم الشعرية خطوة أولى نحو موطنها، وجاءت الخطوة الثانية لتميز بين الشعر والنثر. فقامت نظرية الانزياح لديه على مجموعة من الثنائيات ضمن استراتيجية الشعرية البنيوية، لا سيما في كتبه: بنية اللغة الشعرية الذي ظهر عام 1966 بحيث أثار فيه ثنائية المعيار/ الانزياح. L'Ȅcart/ la norme مستمداً هذه المفاهيم من الأسلوبية الشائعة في فرنسا أسلوبية شارل بالي، شارل برونو، ماروزو، كيرو وسواهم من الذين يعدّون الأسلوب انحرافاً فردياً بالقياس إلى القاعدة.

وقد استلهم جان كوهين المفهوم ليعني به ظاهرة فردية خاصّة بأحد الكتّاب أو بأحد المبدعين، أي هو انحراف الكلام عن نسقه المألوف، وحدث لغوي يظهر في تشكيل الكلام وصياغته، يمكن بواسطته التعرّف إلى طبيعة الأسلوب الأدبي، ويمكن كذلك اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته.

ثم إنّ جان كوهين يحسب المصطلح أكثر المفاهيم استعمالاً في مجال النقد السيميائي، فقرنه بلفظ آخر هو الانحراف (Dèrivation) قريباً من دلالة مصطلح الانزياح، على اعتبار أنّ ليوسبتزر هو القائل بهذا المفهوم.

وفي موضع آخر، تمثل الباحث مصطلحات أخرى، فزاوج بين الانزياح ومصطلحات مثل: الانعطاف Dètour، والمخالفة Infraction، والحذف transgression أو Violation، ملخصاً الموقف في كون الانزياح يتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة.

وقريباً من لفظ **انزياح** لدى كوهن شاع مفهوم (العدول) لدى شارل بالي كمفهوم "يقع من الكلام على محور اختياره، إذ يحدّد الحدث الأسلوبي عنده بالغياب (in Absentia) وذلك بإحلال ظاهرة لغوية عاطفية محلّ أخرى عقلية منطقية من دون إخلال بالمعنى".

وبين المصطلحين، **عدول وانزياح**، في الاشتقاق اللغوي، فإن الأول مصطلح آت من المصدر عدل، بمعنى مال، ويقال عدل عن الطريق حاد، وعدل إليه، رجع والثاني من الفعل زاحَ ويعني الإبعاد والتنحي، زاحَ عن المكان زوحاً، وزواحاً، زالَ، زَاحَ الشيء زوجاً، أبعده وانزاح زَالَ وتباعَدَ.

ومصطلح **العدول**، شائع في التراث النقدي العربي، لدى النقاد والبلاغيين بحيث كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، وسار البلاغيون في اتجاه آخر، فأقاموا كذلك مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية

والعدول عنها في الأداء الفني.

من هذا المنطلق دارت مباحث الجميع على مباحث المعاني في كثيرٍ من جوانبها حول العدول عن النمط المألوف على حسب مفهوم أصحاب اللغة متمثلين الظاهرة في كونها تمثل الطاقات الإيحائية في الأسلوب.

أما في مجال الدّراسات العربية المعاصرة. فيمكن أن يكون عبد السّلام المسدي أول من استخدم المصطلح تحت اسم (الانزياح) ترجمة عن اللفظ الفرنسي (Ecart) ليعني به تارة التجاوز وأخرى العدول.

وقد درس عبد السلام المسدي- ضمن الفصل الخامس من مؤلفه الأسلوبية والأسلوب- "مفهوم الخطاب ومدى التعويل عليه في تعريف الأسلوب، مبرزاً أهمية الانزياح تحت اسم "الاتساع مقابلاً للفظ الأجنبي (Ecart) الذي تبنى عليه الظاهرة الأسلوبية، ومبيّناً مصطلحات أخرى لـها علاقة بالانزياح من أبرزها: الانزياح (Ẻcart) التجاوز (L'Abus) الانحراف (Dèrivation) الاختلال (distorsion) الإطاحة (Subversion) المخالفة (L'infraction) الشناعة (Scandale) ثم الانتهاك Le viol.

بالجملة، فإن الناظر في خارطة النقد العربي المعاصر، يلحظ بيسر مدى اهتمام النقاد بأنموذج (الانزياح) وقد كان الاهتمام ضرورياً، وحظي بإجماع لدى سائر الدّارسين، فآثروه على سائر البدائل الاصطلاحية الأخرى، بحسب "معيار" الشيوع فترجم أغلبهم المصطلح Ẻcart عن الفعل Ẻcarter.

من ذلك، فقد فضل في المغرب الباحث محمد العمري مصطلح الانزياح، منمذجاً المفهوم في ثلاث عينات أهمها: انزياح في التركيب وآخر في التداول وثالث في الدّلالة أي العلاقة بين الدليل والواقع، ثم عدّ المصطلح إجراءً لغوياً يجد بعداً مهمّاً في التراث البلاغي العربي، شأنه شأن المجاز والعدول والتوسّع.

ومن خلال تطرّقه إلى نظرية الانزياح لدى جان كوهين خاض الباحث "نزار التجديتي" في هذا المفهوم ليصل إلى تحديد مفهوم استراتيجية الصورة الشعرية عند كوهن، انطلاقاً من توظيفها للانزياح ثم حدّد الثنائية التي يقوم عليها هذا المفهوم.

1. بنية الرّسالة.

2. وظيفة الرسالة.

وحدّد مرحلتين في دراسة الانزياح هما: الوصف والتفسير والتحليل جاعلاً من الانزياح فرعاً من نظرية كبرى هي نظرية الشعرية.

وهي الصياغة التي ناقشها عبد الملك مرتاض ضمن معالجته لقصيدة (أشجان يمانية) وحدّد في ضوئها الانزياح بأنه "المروق عن المألوف في نسيج الأسلوب بخرق التقاليد المتواضع عليها بين مستعملي اللغة. مشيراً إلى أنّ البلاغيين عرفوا المصطلح باسم التقديم والتأخير والاختصاص والحذف والالتفات.

أما مصطلح "عدول" من اللفظ (عدل) الجاري على ألسنة النحاة، كفكرة تشيع في البحوث الأسلوبية المعاصرة، فقد فضله عدد لا بأس به من الباحثين: بينهم حمادي صمود، وعد الله صولة.

وفي الجهة الأخرى للمصطلح، اضطرب المعاصرون أشدّ الاضطراب في نقل مفهوم الانزياح إلى اللغة العربية، فاجتهد كلّ باحث في محاولة الوصول إلى إيجاد بديلٍ عن لفظة الانزياح. فجاءت مصطلحاتهم تمت بصلة للتراث وأخرى مستحدثة. من ذلك: أن قال صلاح فضل بالانحراف، وميشال جوزيف شريم، وسعيد علوش بالفارق، ثم محمد بنيس بالبعد، ويمنى العيد بالتبعيد، واعتدال عثمان بالفجوة.

وأجمع جل الباحثين على أنّ المصطلح أسلوبي مستحدث، يحمل مفهوم قديم يرتدّ في أصوله إلى أرسطو، و إلى من تلا أرسطو من بلاغيين ونقاد، آخرهم جان كوهين وسابقوه.

العـدول: من المباحث المهمة في الدراسات الأسلوبية مبحث العدول، والعدول في الدراسات الأسلوبية هو ما يعبر عنه بالخروج على خلاف الظاهر في البلاغة العربية.

والعدول هو: رصد انحراف الكلام عن نسقه المثالي المألوف.

مبنـى العدول: العدول في التعبير مبني على أساس أن العلماء نظروا إلى اللغة في مستويين:

الأول: مستواها المثالي في الأداء العادي.

الثاني: مستواها الإبداعي الذي يعتمد على اختراق هذه المثالية وانتهاكها...

والمستوى العادي هو الذي يعتمد النحو التقعيدي في تشكيل عناصره، كما يعتمد اللغة في تنسيق هذه العناصر.. (ينظر: البلاغة والأسلوبية 268) ومن ذلك: أن الأصل في المبتدإ التقديم، والأصل في الخبر التأخير، والأصل في الفعل أن يتقدم ثم يليه الفاعل ثم المفعول... وهكذا...

فإذا جاء الكلام على هذا الأصل فلا يكون فيه عدول..

والمستوى الإبداعي لا يلتزم بالأصل اللغوي في التعبير، وإنما يخالف هذا الأصل لإضافة أغراض بيانية يراها القائل..

مظاهر العدول:

العدول في التعبير له مظاهر متنوعة منها:

1. الزيادة أو الحذف (الإيجاز والإطناب)

2. التقديم والتأخير
3. التعريف والتنكير
4. الالتفات
5. وضع الماضي في موضع المضارع وعكسه
6. إشراب الحرف معنى حرف آخر

وسوف نتحدث الآن عن الالتفات، ووضع الماضي موضع المضارع وعكسه، وإشراب الحرف معنى حرف آخر، أما المظاهر الأخرى للعدول فسنتحدث عنها في حديثنا عن السياق.

التحليل البلاغي [L'analyse rhétorique]:

إن تحليل أي نص لا بد له من مقومات يقوم عليها هذا التحليل ، بحيث إذا أغفل واحد من هذه المقومات أدى إلى عدم فهم النص أصلا، أو فهمه فهما خاطئا، أو فهما ناقصا غير مكتمل.

والأسس العامة لتحليل النصوص مكتملة ومترابطة، لا يجوز أخذ بعضها وإهمال البعض الآخر، إلا أنه يمكنه أن يقدم بعضها على بعض وفق طبيعة النص وما يمليه عليه، فليس تسلسلها قاطعا، ولكنها تبدأ من جذور النص وأعماقه وهو اعتقاد صاحبه وعاداته التي أثرت في قوله... وختمت بالعوامل الخارجة عنه والتي قد يغفلها الكثير في النظر إلى النص لما قد يتوهم منها بعدها عن مجال التحليل البلاغي...

كما أن هذه الأسس ليست جامدة، بل هي خاضعة لعامل الذوق الفردي للكاتب، ومن ثم فإنها قابلة للزيادة أو النقص حسبما تقتضيه طبيعة النص.

وهذه الأسس والضوابط يمكن إجمالها فيما يلي:

1. فقه العادات الاجتماعية والاعتقادات التي انبنى عليها القول.

2. معرفة سنن العرب في نظمها وطريقتها في كلامها.
3. معرفة الأحوال النفسية التي أحاطت بالنص.
4. فقه السياق الكلي والجزئي للنص.
5. التناسب بين ألفاظ النص وجمله ومقاطعه.
6. مراعاة دقة الكلمة ومدى دلالتها على الغرض المراد.
7. تجلية المقام والإحاطة به.
8. المقارنة بين ما عليه النظم وما يحتمله في تحقيق الغرض المراد.

نظرية التوصيل:

من المعلوم أن اللغة هي وسيلة الاتصال الأولى بين الأفراد إذ عن طريق اللغة يتم نقل الأفكار والمعارف من إنسان إلى آخر ولذلك فإن عملية التواصل والتلاقي بين الأشخاص تقوم على ثلاثة أركان هي:

1. المبدع (المرسل)
2. المتلقي (المستقبل)
3. الرسالة (الموضوع)

أولا: المبدع

المبدع هو المنشئ للموضوع الذي يريد أن ينقله إلى المخاطبين، والمبدع له أهمية كبيرة في الموضوع الذي يريد نقله، إذ هو في هذا الموضوع ينقل ما يراه هو، وما يريده هو إلى المتلقي..

وحديثنا عن المبدع يتناول عدة أمور هي:

1. المبدع واستعماله للغة
2. الصلة بين المبدع والنص
3. ارتباط الأسلوب بأديب معين

4. محاولة الفصل بين النص ومبدعه

1. المبدع واستعماله للغة

من المعلوم أن المبدع يتمتع بقدرة متميزة في استخدامه للغة تختلف عن غيره من القائلين، ولذلك فهو لا يستعمل اللغة كما يستعملها غيره، لأن المبدع يريد أن ينقل أفكاره وأحاسيسه بطريقة معينة تتوافق مع مكانته ومنزلته وطريقته في التعبير، ومن هنا نجد التفاوت الظاهر بين الحديث العادي عن موضوع ما، والكتابة الصحفية أو الأدبية...

هل معنى هذا أن ننكر أن الأديب يستخدم اللغة السائدة؟

ونحن لا ننكر أن الأديب يستعمل اللغة السائدة، هذا لا شك فيه، بدليل أننا لا نجد أديبا في القرن العشرين يستخدم لغة القرون الوسطى. (ينظر: البلاغة والأسلوبية 224)

ولكن الأديب يستخدم اللغة استخداما شخصيا، ومن هنا يطبع التعبير بطابعه الشخصي، ومن هنا اختلف الأسلوب من أديب إلى آخر...

وربط الأسلوب بالمبدع يعلله الأستاذ الشايب بأن الأديب ينقل لنا ما في نفسه هو، وما هو كائن في عقله أولا قبل أن ينطق به اللسان أو يجري به القلم.

فالأسلوب يمثل طريقة الأداء، أو طريقة التعبير التي يسلكها الأديب لتصوير ما في نفسه ونقله إلى سواه. (ينظر: الأسلوب 40 ، 41)

2. الصلة بين المبدع والنص

الصلة بين النص والمبدع لا يستطيع أن ينكرها أحد بل إننا نجد التأكيد على وجود الصلة القوية بين المبدع والنص، ومن ثم ذاعت هذه المقولة المشهورة ((كل كلام يحمل نفس صاحبه)).

فأسلوب الكاتب هو صورته مرسومة في أحرف وكلمات، وكلما زاد الأديب سموا في فنه الأدبي ازداد أسلوبه دلالة على نفسه، فمن أسلوبه تستطيع أن تعرف أي رجل هو، ولا عجب، فليس الأسلوب شيئا مظهريا كالثياب، وإنما هو الرجل لحمه وعظمه ودمه، أسلوب الكاتب هو الكاتب نفسه فكرا وخلقا وشخصية وجوهرا وكيانا. (ينظر: البلاغة والأسلوبية 227)

3. ارتباط الأسلوب بأديب معين

إذا كان الأسلوب يمثل عند المبدع خاصية تميزه عن غيره، لأنها تعبير عن ذاته هو، فلا ريب أن تتعدد الأساليب نظرا إلى تعدد المنشئين أو المبدعين.

وإذا كانت الأساليب تتعدد بتعدد المنشئين والمبدعين، كان ذلك مُسوِّغا لارتباط كل أسلوب بأديب معين، ومن ذلك الأسلوب الشكسبيري نسبة إلى الشاعر الإنجليزي ((وليم شكسبير)) والأسلوب الهوميري نسبة إلى الشاعر اليوناني القديم ((هوميروس)) وهكذا...

والذي ينظر في العصر العباسي يجد أن هناك أربع طبقات من أصحاب الأساليب، لكل منها رئيس يتزعمها بخصائصه ومميزاته وهي:

الطبقة الأولى: يتزعمها ابن المقفع بطريقته الخاصة في الأداء، وتبعه فيها: جعفر بن يحيى، والحسن بن سهل، وسهل بن هارون...

الطبقة الثانية: ويتزعمها الجاحظ بأسلوبه المتفرد أيضا، الذي أثر في أجيال بأكملها حتى عصرنا الحاضر..

الطبقة الثالثة: ويتزعمها ابن العميد وتبعه فيها الصاحب بن عباد، والثعالبي...

الطبقة الرابعة: ويتزعمها القاضي الفاضل، وتبعه فيها ابن الأثير...

وهكذا في العصر الحاضر نجد كثيرا من الأساليب التي نسبت إلى كاتب بعينه كما في أسلوب العقاد، وطه حسين، والمازني... وغيرهم.

4. **محاولة الفصل بين النص ومبدعه:**

رغم الصلة القوية بين المبدع والنص الأدبي التي لا يمكن تجاهلها أو التقليل منها، إلا أننا وجدنا من يحاول أن يفصل بين النص وصاحبه، وأن يجعل للنص استقلالية عن حياة صاحبه، وهذا يتلاقى مع ما ذكره بعض النقاد من أن الشعر لا يكتب بالأفكار و إنما يكتب بالكلمات..

وهذا الاتجاه لم يلق القبول والاستحسان في النقد التطبيقي العلمي للنصوص الأدبية، لأنه لا يمكن أن نتناول العمل بمعزل عن صاحبه، لأن النص ما هو إلا تصوير لما يتردد في داخل صاحبه من أفكار ومشاعر وأحاسيس...

فلا يمكن لنا أن ندرس شعر امرئ القيس بمعزل عن امرئ القيس ولا شعر عنترة بمعزل عن عنترة ولا شعر المتنبي بمعزل عن المتنبي وهكذا...

كما أنه لا يمكن أن نتناول كتابات طه حسين بمعزل عن طه حسين، ولا روايات عبده خال بمعزل عن عبده خال وهكذا في كل صور الأجناس الأدبية.

ثانيا: المتلقي (المستقبل)

إذا كانت الدراسات الأسلوبية لا تغفل دور المبدع وأثره في العمل الأدبي، فهي أيضا لا تغفل دور المتلقي، ولا تقلل من أهمية النظر إليه في العمل الأدبي.

وسوف نتناول هنا عدة أمور منها:

1. أهمية النظر إلى المتلقي في العمل الأدبي.
2. الربط بين الأسلوب والمتلقي عند القدماء.
3. أمثلة للربط بين الأسلوب والمتلقي.

ثالثا: الرسالة ((النص))

كما اهتمت الدراسات الأسلوبية بالمبدع والمتلقي فقد اهتمت أيضا بالرسالة (النص الأدبي) في جانبها الإبداعي.

والاهتمام بالرسالة لا يعني إغفال أمر المبدع أو المتلقي في الإبداع الأدبي، ولكن معناه ألا نعلق إدراكنا للنص الأدبي على المبدع أو المتلقي فقط، لأن الأسلوب هو وليد هذه الرسالة الذي له الأحقية في أن يأخذ اهتماما خاصا.

والذي ينظر في تعريف الأسلوب وأنه ((طريقة التعبير)) يدرك أنه يرتبط أول ما يرتبط بالرسالة وصياغتها على طريقة معينة...

فالأسلوب يرتبط بوسائل تعبيرية معينة نتجت من استعمال اللغة على نحو خاص في العمل الأدبي...

ونظرية النظم عند الإمام عبد القاهر تبين بجلاء مدى اهتمام العلماء بالنظرة إلى طريقة التعبير الذي جاء عليه النص الأدبي، والتفاوت بين مبدع وآخر إنما يكون بمقدار الإجادة في العمل الأدبي الذي ينتجه، كما أن عمل النقاد ينصب أولا على تحليل النص الأدبي ووصفه من أجل الكشف عن القيم الجمالية التي ينطوي عليها النص الأدبي.

وينبغي أن يكون العمل الأدبي ملائما لطبيعة الحال التي يقال فيها، والغرض من إنتاجه..

السياق [Le contexte]:

السياق له أهميته التي لا تنكر في فهم القول فهما صحيحا إذ من المركوز في الطباع عند أولي الألباب من أهل العلم، أن السياق هو الذي يحدد مسار النظم ونهج القول...

والمقصود بالسياق: تتابع الكلام وتساوقه في الترتيب على نمط معين.

والمقصود بدلالة السياق: فهم النص بمراعاة ما قبله وما بعده، أي فهم اللفظ أو الجملة بما لا يخرجها عن السابق واللاحق...

وسوف نتحدث عن:

1. الفهم الصحيح وصلته بالسياق
2. تنبه العلماء لأهمية السياق
3. تجاور الكلمات وصلته بالسياق
4. الخطوات التي يتبعها القائل حتى يطابق مقتضى الحال.

أولا: الفهم الصحيح وصلته بالسياق

إذا أراد الإنسان أن يفهم الكلام فهما صحيحا لا بد وأن يربطه بالسياق الذي ورد فيه، وإلا وقع في الخطإ وسوء الفهم، وليس أدل على ذلك مما ورد أن رجلا قال لعلي بن أبي طالب- رضي الله عنه- يا أمير المؤمنين: أرأيت قول الله تعالى: ﴿ وَلَن يَجْعَلَ ٱللَّهُ لِلْكَٰفِرِينَ عَلَى ٱلْمُؤْمِنِينَ سَبِيلًا ﴾ (النساء141) وهم يقاتلوننا فيظهرون ويقتلون؟ قال له علي: ادنه، ادنه! ثم قال: ﴿ فَٱللَّهُ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ ۗ وَلَن يَجْعَلَ ٱللَّهُ لِلْكَٰفِرِينَ عَلَى ٱلْمُؤْمِنِينَ سَبِيلًا ﴾(النساء141).

فبين علي رضي الله عنه أن محل إشكال السائل هو ظهور بعض الكافرين على المؤمنين في الدنيا وانتصارهم عليهم، بينما هذا الوعد محدد بأنه يوم القيامة بدلالة سياق الآية وهي قوله: ﴿ فَٱللَّهُ يَحْكُمُ بَيْنَكُمْ يَوْمَ ٱلْقِيَٰمَةِ ۗ ﴾ إذ بعدها مباشرة: ﴿ وَلَن يَجْعَلَ ٱللَّهُ لِلْكَٰفِرِينَ عَلَى ٱلْمُؤْمِنِينَ سَبِيلًا ﴾ أي في ذلك اليوم.

ومن ذلك أيضا ما ورد من رد نافع بن الأزرق على ابن عباس- رضي الله عنهما- أن قوما يخرجون من النار مستدلا بقوله تعالى: ﴿وَمَا هُم بِخَٰرِجِينَ مِنْهَا﴾ فقال له ابن عباس: ويحك اقرأ ما فوقها [أي: ما قبلها] هذه للكفار))

وهذه الآية قبلها مباشرة قوله تعالى: ﴿إِنَّ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَوْ أَنَّ لَهُم مَّا فِى ٱلْأَرْضِ جَمِيعًا وَمِثْلَهُۥ مَعَهُۥ لِيَفْتَدُواْ بِهِۦ مِنْ عَذَابِ يَوْمِ ٱلْقِيَٰمَةِ مَا تُقُبِّلَ مِنْهُمْ ۖ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ ﴿٣٦﴾ يُرِيدُونَ أَن يَخْرُجُواْ مِنَ ٱلنَّارِ وَمَا هُم بِخَٰرِجِينَ مِنْهَا ۖ وَلَهُمْ عَذَابٌ مُّقِيمٌ ﴿٣٧﴾﴾ (المائدة).

ثانيا: تنبه العلماء لأهمية السياق

لاحظ البلاغيون منذ القدم ظاهرة السياق وأهميته في فهم الكلام، وذلك من خلال مقولتهم (لكل مقام مقال، ولكل كلمة مع صاحبتها مقام)

ومن هنا انطلق البلاغيون في مباحثهم حول فكرة السياق وربطها بالصياغة، أو ربط الصياغة بالسياق، وأصبح مقياس الكلام في باب الحسن والقبول بحسب مناسبة الكلام لما يليق به، أي مقتضى الحال.

(فإذا كان مقتضى الحال إطلاق الحكم فحسن الكلام تجريده من مؤكدات الحكم... وإن كان مقتضى الحال طي ذكر المسند إليه فحسن الكلام تركه... وهكذا)

وفكرتا الحال والمقام- في مفهوم البلاغيين- مرتبطان بالبعد الزماني والمكاني للكلام، وذلك أن الأمر الذي يدعو المتكلم إلى تقديم صياغته على وجه معين، إما أن يتصل بزمن هذه الصياغة فيسمى الحال، وإما أن يتصل بمحلها فيسمى (المقام) لأن كل كلام لا بد له من بُعد زماني وبعد مكاني يقع فيه، ومن هنا ارتبطت فكرة الحال والمقام بالمقال، واختلاف صور هذا المقال يعود بالضرورة إلى اختلاف الحال والمقام.

ثالثا: تجاور الكلمات وصلته بالسياق

تمتد فكرة المقام إلى علاقة المجاورة التي تكون بين كلمتين متتابعتين، فقالوا: إن لكل كلمة مع صاحبتها مقاما ففي تركيب الشرط نجد الفعل الذي قصد اقترانه بأداة الشرط له مع (إن) مقام يختلف عن مقامه مع (إذا) فمقام (إن) يقتضي الشك، ومقام (إذا) يقتضي التحقيق بحصول الشيء، فإن وإذا وإن اشتركتا في أصل المعنى وهو الشرط والتعليق، فقد اختلفتا من حيث المقام..

كما أنه من المؤكد أن افتقاد المقام يؤدي إلى ورود مفردات متناثرة لا تمثل مقالا بالمعنى اللغوي، أو بالمعنى البلاغي، لأنها لم توضع في سياق يربط بين أجزائها بحيث تؤدي في النهاية معنى معينا..

رابعا: الخطوات التي يتبعها القائل حتى يطابق قوله مقتضى الحال

مراعاة مقتضى الحال لها علاقة وثيقة بالمتكلم، إذ إن المتكلم قبل أن ينشئ النص الأدبي لا بد من مراعاته لعدة أشياء، منها، حيث ذكر ابن الأثير أن صاحب الصناعة يحتاج في تأليفه إلى ثلاثة أشياء:

الأول: اختيار الألفاظ المفردة، وحكم ذلك حكم اللآلئ المبددة، فإنها تتخير وتنتقى قبل النظم.

الثاني: نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها، لئلا يجيء الكلام قلقا نافرا عن مواضعه، وحكم ذلك حكم العقد المنظوم في اقتران كل لؤلؤة منه بأختها المشاكلة لها.

الثالث: الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه، وحكم ذلك حكم الموضع الذي يوضع فيه العقد المنظوم، فتارة يجعل إكليلا على الرأس، وتارة يجعل قلادة في العنق، وتارة يجعل شنفاً في الأذن، ولكل موضع من هذه المواضع هيئة من الحسن تخصه)) (المثل السائر لابن الأثير 210/1)

فكما أن صانع العقد ينتقي الجواهر والدرر أولا التي يريد استعمالها، ثم ينظمها بطريقة معينة بناء على حسن التشاكل والتجاور بين الدرر، وهذا النظم يتلاقى مع الذي يريد أن يصنعه عقدا كان أو تاجا أو شنفا في الأذن... فكل نوع له طريقة معينة في النظم.

وهكذا الأمر بالنسبة إلى الأدب، فإن الأديب يختار أولا الكلمات التي يريد استعمالها، ثم ينظمها بطريقة معينة، وهذا النظم لا بد وأن يتلاقى مع الذي يريد أن يقوله، إذ الشعر له طريقته، والنثر له طريقته، والتأليف له طريقته...

الشعرية: (Poètique)

الشعرية مصطلح من المصطلحات التي أثارها الشكلانيون الروس وبعثوا بها في النقد الجديد، عرفه العرب من قبل تحت أسماء مختلفة مثل: الشاعرية وشعر شاعر والقول الشعري والقول غير الشعري والأقاويل الشعرية، ثمّ شاع استحداث اللفظة في الدّراسات الحديثة.

وقد اهتمّ النقاد العرب القدامى والبلاغيون بالكلمة الشعرية واشترطوا فيها أن تكون مستعذبة حلوة غير ساقطة ولا حوشية موضوعة فيما عرف أن تستعمل فيه، ومن ثمة نجد ضرباً من التفرقة بين أنواع الخطاب وأنواع معجمها إلى درجة أن ذهبوا إلى عدّ كلّ متكلّم شاعرٍ إلى حدّ ما. وعدّوا كل إنسانٍ يتكلّم بلغة شاعرة في كلّ وقت.

وفي المعنى ذاته، أنّ اللغة- وإن كانت أداة خلق وإبداع مهمتها الإيصال- هي قبل كلّ شيء تعبيرٌ شعري يخلق جمالية في نفس القارئ، فعنصر الشعر موجودٌ إذاً في كلّ شكلٍ من أشكال اللغة، كما أنّ "شاعرية اللغة تتضح في تسمية الأشياء".

وأمّا الشعرية اليونانية فهي تمثل كلّ العمل الإبداعي (شعر وخطابة ونصوص) وكانت تقابلها التمثيلية والمحاكاة (المسرح مثلاً) وتسمّى (Mimèsis).

ومن هنا جاء الإحياء الذي يقدّمه رومان جاكوبسون (R. Jakobson) وج. جنيت (G. Genette) فحاولوا إعادة تحديد الدّراسات الأدبية التي اعتبرت منذ القرن 19 غارقة في علم النفس، ومهتمّة أساساً بالإحالات التاريخية والجمالية لِ. هـ. تين (H. Taine)، وس. بيف (S. Piff)، ولانسون (Lanson)، وبواسطة الدّلائل الأدبية للحصول على نقد تحليلي حقيقي وليس جمعاً غالباً ما تكون عميقة ومفسّرة للعمل الأدبي.

ثم إن رومان جاكوبسون هو الذي أوجد هذا المفهوم ووظفه ضمن مفاهيم وظائف اللغة الست، حينما عرض بعض قضايا الشعرية قائلاً: ما الذي يجعل من رسالة لغوية عملاً أدبياً، مستفيداً في ذلك من نظرية كلود شانون صاحب نظرية المعلومات. وبغية استكشاف هذا الإجراء المنهجي أضاف الباحث أنّ "الشعرية حقل معرفي يقارب النصوص اللغوية، الأمر الذي يجعلها أكثر تناصية من منهجية اللسانيات، أو يجعل هذه الأخيرة أكثر نجاعة في تعاملها مع الشعرية.

وإذا كان الباحث قد عالج نمطاً من الممارسات الدالّة، أي اللغة الشعرية، معتبراً هذه التسمية مشتملة على "الشعر" و"النثر" معاً. فإن جان كوهين (J. Kohen) ـ من خلال تفرقته بين اللّسانيات والشعرية ـ ذهب إلى اعتبار المصطلح أي "الشعرية" "مجالاً يعالج شكلاً من أشكال اللغة، أما اللسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية بشكلٍ عامّ".

أما مصطلح "الشعرية" في بعض المعاجم الأجنبية الفرنسية فقد ورد باسم "البويتيكا" (Poètique) التي تعدّ المنظومة الشعرية لكاتب ما أو لشاعر ما، لعهد ما أو لبلد ما، كما تعتبر أيضاً الانتقاد الذي يسلّط الضوء على عمل الكتابة الشعرية (أي

آلية الكتابة الشعرية. وهو في المعجم الألسني لجان ديبوا (J. Du bois) المختص ورد باسم (البوتيك) الشعرية لدى رومان جاكوبسون، وهي وظيفة من خلالها يكتسب الخطاب الأدبي مسحة جمالية وفنية، وفرعٌ من اللسانيات.

فيما يذهب بعض الدّارسين إلى اعتبار مصطلح (Poètique) في صيغته الأجنبية لفظا تبوأ منزلة ريادية ضمن تيارات الحداثة النقدية لا سيما انطلاقاً من المدرسة الفرنسية الحديثة في المعارف الأدبية.

ومعلوم كذلك، أنّ الكلمة الدالة على الشعر في اللغة الفرنسية هي (بوازي) تعود عبر اللغة اللاتينية إلى اللغة اليونانية، والأصل التأصيلي في ذلك هو بوازيس، (Poèsis) ويعني على وجه التحديد عملية الخلق أي ما يعبّر عنه في مجاز لفظي بالوضع أو الإنشاء، وقد ظهر المصطلح الأول لأول مرّة في حدود سنة 1511م وكان يدلّ على فنّ الخيال الأدبي.

أما المصطلح في صيغته الوصفية (النعت) بواتيك (Poètique) فقد تمّ اشتقاقه من اللفظ اليوناني بوايتيكوس (Poeticus، Poiêtikos) عبر الصيغة اللاتينية، يعود ظهوره في الفرنسية إلى عام 1402، ولم يتناوله الفرنسيون إلاّ في حدود سنة 1637 في صيغته الأنثوية.

واستناداً إلى ما سبق، فإنّ المصطلح متعدّد الدّلالة، مفهومه غير قارّ، يصعب على الباحث تحديده، ثم إن مجالاته متباينة، وبحسب زاوية الاشتغال لكل ناقد، وفيما يلي نماذج في هذا التشاكل الدلالي والتعدّد المفاهيمي.

فعند الشكلانيين الروس، يعد رومان جاكوبسون "البويتيقا" علم الأدبية مصطلحاً مقابلاً للمصطلح لدى (ف. دي. سوسير) السيميولوجيا (Sèmiologie) ويعتبرها جزءاً من علم اللسانيات، ومذهب دافع عنه رولان بارط (R. Barthes) حين ميّز بين موضوع اللسانيات وموضوع "البويتيقا" وهو

القائل بالأدبية أي الوظيفة الشعرية أو موضوع الأدب: ليس هو الأدب، و إنما الأدبية (La littèraritè) أي ما يجعل من عملٍ ما عملاً أدبياً.

ثم إنّ جاكوبسون يقول بالفهم الشكلاني لوظائف النصّ، ولحركته الدّاخلية، أي رفضه القول بالمكون السياسي والإيديولوجي للعمل الأدبي، والدّعوة إلى استقلالية فضائه بخلاف الماركسية القائلة بأنّ الفن ممارسة إنسانية اجتماعية، فلا بدّ من المطابقة بين السياسي والأدبي.

ولما كان المفهوم أقرب في هذا التنظيم من الفكر الفرنسي، فإنّ مصطلح "الشعرية" (Poètique) لدى تودوروف يهدف إلى العديد من المعاني بينها:

1. إنه كلّ نظرية داخلية للأدب، أي اقتراح لبناء المقولات التي تسمح بالقبض على الوحدة والتنوّع.

2. هو مجموع الإمكانات الأدبية أي الوسائل "التيماتيكية" (thèmatique) والتركيبية والأسلوبية التي يتبناها كاتب ما.

3. أو هو إحالة على كلّ الترميزات المعيارية الإجبارية لمدرسة ما.

استناداً إلى هذا التصوّر، فإنّ ت. تودوروف، قرأ في "الشعرية" بحثاً في القوانين الدّاخلية للخطابات الأدبية، مستخلصاً القوانين أو المقولات التي تؤسسها وليست النصوص في ذلك إلا أدوات خاصّة قصد الوصول إلى الأدوات العامّة التي تكون مضمرة في بنية الخطاب الأدبي.

الأهمّ في كلّ هذا، أنّ بارط وتودوروف وكريستيفا يتفقون في الأخذ بمصطلح (Poètique) في صيغتيه الوصفية والاسمية في اللغة الفرنسية.

وحين البحث في الخلفيات المعرفية لـهذا الأفهوم العيني (الشعرية)، وفي تشابك دلالته في النقد العربي المعاصر، جاز القول، أنّ مسيرة هذا المصطلح قد تشابكت في تقلبّاتها بين دلالة تاريخية وأخرى اشتقاقية وثالثة توليدية

مستحدثة، وأن رغبة الالتصاق بالمعنى التأصيلي قد تنزع بالناقد العربي إلى تداول اللفظ معرّباً أي القول بِـ (البويطيقا) وهو منزع سيزا قاسم (حول بويطيقا العمل المفتوح) قراءة في اختناقات العشق والصباح لإدوارد خراط ومحمد اسويرتي (بويطيقا البنية الروائية الجنونية).

وجاز اعتبار مصطلح "الشعرية" مجالاً رحباً تتدافع فيه الدّراسات والبحوث، أبرزها؛ استعراض الباحث ثامر الغزي، لعلاقات الشعرية بعناصر أخرى ممثلة على النحو الآتي.

1. الشعرية/الأدبية؛ وفيها اعتبر لأدبية (Littèrarité) موضوعاً للشعرية.
2. الشعرية/الأسلوبية.
3. الشعرية/التأويلية.
4. الشعرية/اللسانيات.

ومن خلال استعراضه هذه العلاقات والمفاهيم، آب الباحث إلى صنيع بعض النقاد من مثل: كمال أبو ديب، الذي أكد في المفهوم توفر خاصيتين أساسيتين هما:

- الخصيصة العلائقية.
- الخصيصة الكلية.

فالأولى تُجسّد في النصّ شبكة من العلاقات، والثانية، تعدّ الشعرية بنية كليّة ولا تعدّها على أساس ظاهرة منفردة.

وغير بعيد عن مثل هذه التمثلات النقدية المصطلحية، استعرض حسن ناظم مجموعة من المصطلحات العربية المتداولة مقابلاً للفظ الفرنسي (Poètique) حيث عرض مصطلحات بينها: الشعرية والإنشائية والبويطيقا، والبويتيك

ونظرية الشعر وفن الشعر وفن النظم، والفن الإبداعي والإبداع، وعلم الأدب، ناسباً كلّ مصطلحٍ إلى صاحب.

ثم يضاف، أن جلّ النقاد العرب المعاصرين يذهبون إلى تعريب المصطلح قولاً لِـ: بويطيقا وهمّهم في ذلك أنّ اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية ككلّ.

وقريباً من هذه التمثلات فإنّ عبد الملك مرتاض، وإن كان في كلّ مرّة يرفض القول بمصطلحات معرّبة مثل: البويتيكا والسيميوطيقا، دون تقديم مبرر شاف لـهذا الرفض، فإنه أمْيَل إلى مثل هذا الصوغ في بعض كتاباته، وهو مذهب نحاه كذلك عبد الله الغذامي في قوله بمصطلح البويطيقا.

وبخلاف هذه الصياغات فإنّ الشائع لدى جلّ النقاد هو لفظة (الشعرية) ولا أدلّ على ذلك من منحى صلاح فضل خلال حديثه عن وظائف جاكوبسون، وكاظم جهاد ضمن ترجمته لأعمال تودوروف.

على الرغم من أنّ صلاح فضل، تفرد بهذه الصياغة مشيراً إلى لفظ الشعرية مقابلاً للفظ (Poètècitè) وليس (Poètique)، كمصطلح ترتب على طبيعة التحوّلات في نظرية اللغة من ناحية، وعلى تظافر الأفكار الجمالية المنبثقة الخاصّة بالمذاهب الأدبية والمناهج البحثية من جهة أخرى.

ثم إنّ مصطلح (الشعرية) أصيل وأثيل في التراث العربي، وكذا في لغة بعض المعاجم المختصّة في الترجمة، في حين إنّ البوتيك تعني علم النظم (عروض) والشعرية (حين الوصف) قوامها كلّ كلام شعري ونظمي وفق وظيفة شعرية كما شيع لدى رومان جاكوبسون.

وضمن مساق آخر، فإن القول بالشعرية "عرف يتوازى مع استخدامات نقاد آخرين يصوغون من المادّة (ش ع ر)، مذهب عبد الملك مرتاض في قوله بأدبية

الشعر والبويتيك أو الإنشائية أو الشعرية مقابلاً للمصطلح الأجنبي (Poètique)، والمصطلح ـ يقابل ما أطلق عليه الغربيون (الماء الشعري)، يحصل عندئذ أن قيد الباحث في هذا المصطلح الكلامَ بالوزن والقافية للدّلالة على السمة الإبداعية.

بيد أنّ الاضطراب يبدأ في صياغة عبد الملك مرتاض حين نلفيه يقول مصطلح الشعرية مقابلاً لفظ (Poètècitè) كمفهوم يختصّ بجمالية الشعر ثم الشعرانية مقابلاً للمصطلح (Poètique) الذي ينصرف إلى نظرية الشعرية. فينقض ما جاء به في كتابه، أي دراسة سيميائية تفكيكية جملة وتفصيلاً.

ويزداد اللبس المصطلحي لدى الباحث حينما نلفيه يستقر ـ على صيغة الجمع قولاً بمصطلح الشعريات ومقابلاً لِلفظ: (Poètique). فيشاكل بين مصطلحات مختلفة هي: (الشعرية، الشعرانية، والشعريات)، وفي اعتقادنا أنّ البون شاسع بين (la Poèticitè) و(Poètique)، لأن مصطلح الشعرية دال في ذاته على الجمع، فالقصيدة شعرية والقصائد شعرية. وصياغة الباحث في ذلك جمع على جمع لا جدوى منه وإن كان جائزاً من الوجهة النحوية.

وبنفس الصياغة من المادّة (ش. ع. ر)، والاسم النعتي بصيغة التأنيث، أورد محمد مفتاح مصطلحي "الشعرية" كمصطلح يروج في الدّراسات القديمة، فقرأ دلالات للكلمة غير منهاجها الفيلولوجي، انطلاقاً من آراء القدامى والمحدثين، ثم في الدّراسات الألسنية الحديثة، وترجم مصطلح (Poètique) عن "جان كوهين" وعن "ماري بلينة" في اللغة الفرنسية.

ومن ضمن العناصر التي أوردها الباحث، وخاضت فيها الدّراسات القديمة وبعض التيارات الألسنية (المجاز) سواء عند القدماء أم لدى الشعراء مثل (بودلير) و(ملارميه)، وبعض الشعراء المتصوفة.

ثم قرأ الباحث المفهوم (في النقد الأوروبي الحديث)، واعتبره امتداداً أو إحياء لتراثهم النقدي والبلاغي واللغوي، مستشهداً بقراءة رومان جاكوبسون ضمن تحديده لوظائف اللغة، وخالصاً إلى تعريف جامع مانعٍ للشعر هو أنه "يقوم على خرق العادة المعرفية والتعبيرية، ومتصل بقواعد ومبادئ جمالية، وطاقة متفجّرة في الكلام، فيه القدرة على الانزياح (L'ècart) ثم التفرد عن اللاشعر.

ويتواتر المصطلح بنفس الصياغة (الشعرية) لدى نقاد آخرين، بينهم: قاسم المقداد، وسعد الدين كليب، وأحمد مطلوب، ولدى باحثين آخرين بينهم عثماني ميلود في قوله بالشعرية أو علم الأدب، ومحمد برادة القائل بأنّ المصطلح "انعطاف لتقنية لفظية تتمثل في التعبير وفقاً لقواعد أكثر جمالاً.

وقريباً من ذلك، أورد محمد بنيس جملة من المصطلحات المتقاربة والمتغايرة أهمها: شعرية (La poètique)، وشعري (Le poètique)، وشاعري (Poèticien)، وشاعرية (Poèticitè)، مفرقاً بين المصطلحين شعرية وشاعرية، وترجم أحمد المديني المصطلح بالشعرية، نقلاً عن تودوروف، وكاظم جهاد، وشكري المبخوت عن الباحث نفسه.

ومن خلال قراءة استكشافية لأعمال جان (كوهين)، أقبل بعض النقاد المغاربة على نفس الترجمة، أي شعرية أبرزهم محمد الوالي ومحمد العمري، قاصدين بالمفهوم معايير نظم الشعر ونظم الشعر وحده. وعلى ذات العرف الاصطلاحي، تواترت الصياغات لدى سعيد علوش، في عمله المترجم الرائد شعرية الترجمات المغربية للأدبيات الفرنسية".

وعلى خلاف هذه الأشكال المصطلحية المصوغة، أثار الباحث إبراهيم السامرائي وجهاً آخر من الاختلال والاختلاف في المصطلح، فأخذ بمصطلح "الشعرية" مقابلاً للفظ (Poèticitè) والشعرانية مقابلاً للمصطلح (Poètique)،

وذلك في خصومته النقدية مع عبد الملك مرتاض. وهي ملاحظة لا يتفق بشأنها نقاد آخرون مثل عبد السلام المسدي القائل بالشاعرية مقابلاً للفظ (Poèticitè)، ولم يقل غالبيتهم بالشعرانية مقابلاً لِـ: (Poètique) أمر يجعلنا ندخل في خصومة على خصومة وكلام على كلام نحن في غنى عنهما.

وبنفس المجهودات حاول الباحث عبد الله الغذامي تبيئة المفاهيم والمصطلحات الغربية في الثقافة العربية بتحويلها وتغييرها وتطويرها لتتلاءم مع الصياغة العربية، فترجم مصطلح (Poètics) بالشاعرية أو لا شعرية أو الإنشائية أو البيوطيقا. أما مصطلح الشاعرية- في اعتقاده فهو مصطلح يعني به "انتهاك القوانين العادية ما ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو موقفاً منه، إلاّ أنها نفسها عالم آخر وربما بديل عن هذا العالم".

ومثل هذا المسعى، يتحدّد أيضاً لدى محمد بنيس، في قوله بالشعرية مقابلاً للمصطلح (Poètique)، وكل كلام شعري بصيغة النعت (Poètique)، ويتحدّد مصطلح الشاعرية في المصطلح (Poètique).

وفي مقابل هذه المصطلحات المصوغة من نفس المادة (ش. ع. ر)، فإن جهوداً أخرى اهتمت بالجذر اللغوي، فأوردت مصطلح- إنشاء ومنه مصطلح إنشائية. مذهب عبد السلام المسدي، الذي اقترح مصطلح الإنشائية بديلاً عن "البويطيقا- لما في المصطلح من خلق وإنشاء، وهو "يهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة يتنوع إشكالها وتستند إلى مبادئ موحّدة، فلا يكون الأثر الأدبي بالنسبة إلى الإنشائية سوى ممارسة تستجيب لمقولات الأدب وتتميّز نوعياً بما يغذي النظرية الإنشائية نفسها.

وفي مثل هذا المذهب، اتجه بعض النقاد بينهم، الباحث توفيق الزبيدي إلى القول بمصطلح: الإنشائية والبوتيك. ثم محمد مندور حين قال بمصطلح (الخلق)

لمعنى الإبداع والإنشاء ونور الدين السد، في مصطلحات مثل: الإنشائية، صناعة الأدب والشعرية.

ودائماً بخصوص مفهوم "النشأة" صاغ نقاد آخرون مقالات متعدّدة: فكتب عبد الفتاح المصري بحثاً بعنوان "الإنشائية في النقد الأدبي" ثم توفيق بكار (المنهج الإنشائي في تحليل القصص: تودوروف) وسواها من الترجمات التي راجت في أعمال تودوروف، وعرفتها أعمال باحثين مثل: حمادي صمود ورشيد الغزي وكاظم جهاد وسواهم.

وضمن هذا الالتباس في وضع هذا الحشد من المصطلحات المتقاربة والمتغايرة في آن واحد، فإن نقاداً آخرين سعوا إلى وضع مصطلحات أخرى، مثل: فاضل ثامر حين قال بـ: نظرية الأدب، قضايا الفن الإبداعي، علم الأدب، صناعة الأدب)، ومحمد عصفور في القول بلفظ: استيتقا اللغة، والمقصود مفهوم البويطيقا الذي يتضمن ذلك الفن المهمل، فن اللعب بالكلمات (Jeux de mots).

وبالرغم من هذا السيل الجارف من المصطلحات النقدية والمترادفات المصطلحية المترجمة والمنقولة والمعرّبة، وهذا الفيض من المداليل، فإنّه ليس بوسع أيّ باحث إنكار هذه المجهودات الجبارة التي بُذِلَت وتُبذل في مدارس لساناتية مشرقية ومغاربية. كما أنه لا يمكن أن تبقى هذه الاجتهادات رهينة التجريب والنشوئية، بل لا جرم من التأسيس الفعلي للمصطلح السيميائي واللسانياتي وما ذلك على نقادنا بعزيز.

الشكلانية [Formalisme]:

برزت الشكلانية Le formalisme في الربع الأول من القرن 20 عندما قامت أثناء الحرب العالمية الأولى جماعة من الطلاب من موسكو بتكوين فريق عمل اختباري للبحث في القوانين الداخلية المشتركة بين النصوص الأدبية، ولم

يتجاوز عددهم العشرة، وقد مارسوا نشاطهم ما بين عامي 1915-1930. تعود أصول الشكلية الروسية إلى فعاليات حلقة موسكو اللغوية التي قادها رومان جاكوبسون، وجمعية دارسي اللغة الشعرية Opojaz التي تزعمها شكلوفسكي واخنباوم[1].

ومثلت الشكلانية النواة الأولى لتطور النقد اللساني والأسلوبي والشعريات في القرن العشرين من غير ريب. وإنه ليعود إليها أنها ألحت خصوصا على إمكانية دراسة الأعمال الأدبية وفائدتها بوصفها سلسلة خاصة لا تختزل إلى مختلف القوى السببية الخارجة على الأدب والتي تمارس عليها[2].

ومن اهتمامات "الشكليين" بالبحث اللساني في شعرية الأدب والوافدة على النقد اللساني نجد بحوثهم اللسانية الغنية حول الوزن، والقافية، والنواحي الصوتية Consonantal Clusters ، وما إلى ذلك من جوانب شكلية متعلقة بالصياغات اللغوية وهذا كله في مقابل إهمالهم "المضمون" و"المحتوى " Content الذي تعنيه الكلمات فعلا، فهم يرون أن "المضمون" الذي يقدمه العمل الأدبي ليس ذا أهمية بالنسبة إلى "إنشاء الشعر"، فالمضمون ليس أكثر من مجرد دافع للعمل الأدبي، وللنواحي الشكلية التي ينشئها المؤلف فيه.[3]

[1] حول مسار الحركة تاريخيا يرجع إلى: النظرية البنائية في النقد الأدبي لصلاح فضل، والنظرية الألسنية عند رومان جاكوبسون، لفاطنة الطبال بركة و Roman Jakobson, Essais de linguistique générale و L.Lemon et M.Reis ,Russian Formalist Criticism,Lincoln, 1965; V.Chklovski, Sur la théorie de la prose, Lausanne, 1973; R.Jakobson, Questions de poétique, Paris, 1973.

[2] القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص 178.

1- See: John Holcombe: Formalists, Taken From The Internet,
Date: 12-05-2006, «http://www.textetc.com/theory/formalists.html»

وجدير بالذكر الفضل الكبير للشكلية الروسية على المناهج النقدية اللسانية والبنيوية والنصية، فهذه المدرسة كانت سبّاقة إلى "رفض فكرة تصوفية الفن السهلة وفتحت المجال أمام هذه الأبحاث. فمن بين المبادئ التي تم البحث عنها من أجل مفهوم الأدبية، قام الشكلانيون بدراسة التكرار والنبرة accent بصفتهما نهجين في البناء السردي... والأشكال الفنية تُفسّر بضروراتها الجمالية [الانزياحات] لا بدوافعها الخارجية المأخوذة من الحياة العملية"[1].

الكتابة [L'écriture]:

يعدّ مصطلح "كتابة" إلى جنب مصطلح قراءة، من المصطلحات الجديدة في الحقل التفكيكي، ويرتبط معها ارتباطاً جدلياً من حيث إنّ الكتابة لا تكون بفضل القراءة، فهذه سابقة عليها ورائدة لـها، ومتقدّمة عليها، ذلك أنّ الإنسان ليس بوسعه الكتابة إلا إذا كان قد مرّ بفعل القراءة. فكأن القراءة أمّ الكتابة والثانية بنت بارّة لـها. فالأولى أصل والثانية فرعٌ منها.

وعلى هذا النحو، طعّم رولان بارت اللغة الفرنسية بكلمة (Ecrivance) بمعنى "كتابة عمومية" تفترق عن الكتابة الأدبية (Ecriture)، وهو المصطلح الذي لا يعني ما صار بعينه في كتابات بارت الناضجة، فهو يستعمله "في الكتابة في الدّرجة الصفر" ليعني ما يعنيه الآخرون بكلمة الأسلوب".

وبخصوص ذات الإشكالية، ميز بارت في مقاله الموسوم (Ecrivains et ècrivants) نشرها عام 1960 بين هذين النوعين من الكتاب، تميّزاً نوعياً حاسماً، والنوع الأول هو الأدنى، هو الكاتب (Ecrivant)، واللغة عنده وسيلة لغاية غير

[1]- مجموعة من الكتاب مدخل إلى مناهج النقد الأدبي:، ص: 173.

لغوية، لأنَّه كاتب متعدٍّ يحتاج إلى مفعول مباشر، هو يقصد أن ينتقل كلّ ما يكتبه معنى واحداً فقط، وهو المعنى الذي يريد هو نفسه أن ينقله إلى القارئ. أمَّا المؤلف (Ecrivain) فهو للأعلى، شخصه أكثر مهابة، كهنوتي (Priestley) حيث آخر كتبي، elerical.

والكلمة الأخيرة، تدلّ على مهنة الكتابة التي يضطلع بها الكتاب في دوائر الدولة مثلاً، وعلى المهمة التي يتولاها رجال الأكليروس في الكنائس، ثمَّ إن (Clerk: Clergyman) يقصد بها المحافظ على الصلة بالكتب والتقليل من شأن الكاتب في مقابل المؤلف، بحس التحديد المعاجمي. أمَّا في التراث القديم فإن الكتبي هو النسّاخ للكتب، وربما واضعها. ومن خلال تمييزه بين المؤلف والكتاب، اعتبر بارط أن الكاتب الحقيقي خليطاً من الـ: Ecrivain والـ Ecrivant وهو الكاهن أحياناً والكاتب Clerk أحياناً أخرى. ينقل معنى معدّاً سلفاً أحياناً ويلعب باللغة.

وحين البحث في دلالة المصطلح الأخير (ècriture) يلاحظ أن المصطلح كتابة مترجم عن اللفظة (Grammatologie) مصدره بكلمة (Gramma) الإغريقية الأصل، ثمَّ حولها الفرنسيون إلى (Gramme)، وهي لاحقة تدخل ضمن بنية كلمات مثل: Tèlègramme أي برقية، و(Giyprogramme) أي كتابة مرمزة (مشفرة)، لتتحول الكلمة في القواميس الفرنسية فتفي الكتابة (um ècrit).

أمَّا جاك دريدا، فقد أشار إلى مصطلح (Grammatologie) في حديثه عن الكتابة، ليعني به: "دراسة الحروف والأبجدية، والتقطيع اللفظي، والقراءة والكتابة، ثمَّ أشار إلى أنّ اللفظ لم يستعمل إلاّ من قبل (J. Gelb) في كتابه (Astudy of the Foundations of Gramtology) (writing عام 1952.)

وفي ترجمة المصطلح إلى اللغة العربية، يلاحظ أن محمد برادة حين ترجمته كتاباً لبارت، وحين وقوفه على كلمة (Ecrivants)، قابله بلفظ (كتبة) والكلمة جمع تكسير شائع لاسم الكاتب والكتاب وترجم ابن عبد العالي مصطلح (Ecrivance) بـ: كتابة على حين قابل سعيد علوش كلمة (ècritant) بـ: المكتبب. وكدأبه في الخروج عن العرف التقليدي، ابتدع عبد الملك مرتاض مصطلحات مثل: الكتابة العمومية Ecrivance والكتابة الأدبية ècriture والكتبة Ecrivance والكتاب ècrivant ومنها صاغ صيغة كتبوب على وزن شعرور.

أمَّا عبد الله الغذامي فنقل مصطلح (Grammatologie) بصورة: النحوية ونقله سعيد علوش بصورة النحو ـ لوجيا واختار الباحث سليمان عشراتي اللفظة بصيغة: غراماتولوجيا محافظاً على صيغة المصطلح المعرّبة.

المُحاكاة [Memesis]:

كلمة Mimesis هي الأصل اللاتيني لكلمة (Imitation) محاكاة، وهي من أكثر نظريات الفن أهمية. لقد افترض أرسطو في كتابه (فن الشعر Poetics) أن الفنون تعتمد على المحاكاة قائلاً: (إن الشعر الملحمي والتراجيديا، وأيضاً الكوميديا وشعر الديثرامب Dithyrambic، وموسيقى الناي Flute والقيثارة Iyre، هي في معظم أشكالها أنواع من المحاكاة.

ويرى أبرامز M.H. Abrams، أنه إذا كان الفن محاكاة للحياة، فإن هذا يجعله في مرتبة أدنى من الحياة ذاتها. وفي كتابه العميق المرآة والمصباح: النظرية الرومانتيكية والتراث النقدي The Mirror and the Lamp: Romantic theory and critcal tradition (1958).

يقدم Abam أربعة اتجاهات نقدية أساسية تتضمن المحاكاة:

1. **نظريات المحاكاة في الفن** Mimetic theories of Art:

في نموذج Abams محاكاة الفن هي أن يكون الفن إما مرآة للواقع أو انعكاساً له.

2. **النظريات الموضوعية للفن** objective theories of Art:

وفقاً للنظريات الموضوعية للفن، أو بالأحرى محاكاة الواقع، فإن الفن يكشف مضمونه الذاتي عن الواقع بصفة عامة. وبذلك يصبح الفن مضاداً لفكرة المرآة، ومن ثم فهو بالمصباح أشبه وليس بالمرآة. فالاتجاه الموضوعي يهتم أساساً بالعمل الفني بمعزل عن كل الموضوعات الخارجية التي يشير إليها إذ يتم تحليله بوصفه كينونة مكتفية بذاتها مكونة من أجزائها وعلاقاتها الداخلية، وهو لا يتبدى وينفتح للحكم إلا من خلال معايير من صنف معدنه، ويقترب الفن بهذا المعنى لاتجاه الفن للفن.

3. **النظريات البراجماتية للفن** Pragmatic theories of Art:

تفترض هذه النظريات أن الفن له وظيفة يقوم بها من قبيل أمور مثل: تعريفنا بالحياة، وغرس القيم الأخلاقية فينا، و إقناعنا بأداء أفعال معينة ويفسر Abrams ذلك بقوله: (إن الاتجاه البراجماتي، ينظم هدف الفنان ويحدد شخصية العمل للطبيعة والاحتياجات وما يبعث البهجة في نفس المستمع، كما أنه يتسم بخاصية النقد منذ وقت هوراس وصولاً إلى القرن الثامن عشر.

4. **النظريات التعبيرية للفن** Expressive theories of Art:

ترتكز هذه النظريات على المبدعين للأعمال الفنية وعلى العملية الإبداعية كما تركز- على نحو متواز- بالهزات الانفعالية التي تولدها الأعمال الفنية في المتذوقين. ولذا يحدد Abrams ذلك بقوله: إن كل التعريفات والعبارات

المفتاحية لأهم نقاد العصر الرومانتيكي الإنجليزي تبرز خطأ موازياً من الانحياز القائم بين الشعر والشاعر (المبدع).

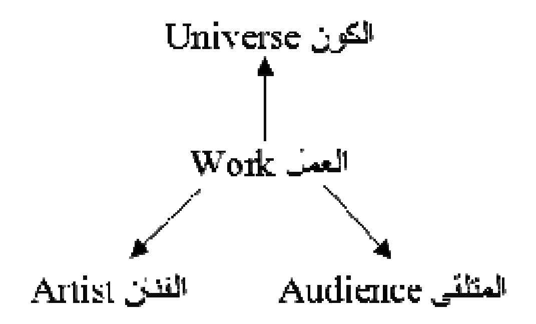
فالشعر فيض، ومنطوق، وإسقاط لما يعتمل في عمق الشاعر من فكر وانفعال، ويعرف الشعر أيضاً (في صيغة مختلفة وأساسية)، بأنه عملية خيالية تتضمن تحوير وتركيب الصور والأفكار والمشاعر من جانب المبدع.

بذلك يوجد مجموعتان للنظريات المتعارضة للفن وهي:

أ. نظريات المحاكاة والنظريات الموضوعية.

ب. النظريات البراجماتية ونظريات التعبير والعاطفة.

إن اللفظة المركبة من أوائل حروف كلمات كلمة واحدة مثل Poem وهي أداة لتقوية التذكر- في متناول اليد- ولنتذكر أسماء هذه النظريات، على الرغم من أن Mope تضع النظريات موضع النقاش في أطر علاقاتها إحداها بالأخرى: المحاكاة، والموضوعية، والبراجماتية، والتعبيرية.



موت الـمؤلف [La mort d'auteur]:

موت المؤلف مثلما يقول د.عبد الله الغذّامي مقالة في غاية الأهمية على النقد الألسني والنصية، وهي مقالة لا تعني ظاهر معناها اللغوي، وهي لا تعني إلغاء المؤلف وحذفه من ذاكرة الثقافة. إنها تهدف إلى تحرير النص من سلطة الظرف المتمثل بالأب المهيمن: المؤلّف، أنها تفتح النص على القارئ بما أن القارئ هدف أولي للنص، وتُزيح المؤلّف مؤقّتا إلى أن يمتلئ النص بقارئه والقارئ بالنص... وموت المؤلف إذن ليس فناءه ولا نهايته، بل هو فحسب ترقيع للنص عن شروده الظرفية وقيودها، ومن ثم فتح المجال لنصوصية النص لكي يدخل النص إلى آفاق الإنسانية عابرا للزمان والمكان؛ حيث يكون النص والإبداع هو الأصل الذي يلتقي عنده المؤلّف والقارئ، ولن يتسنّى للنص أن يأخذ مداه مع القارئ ومع التاريخ إلاَّ بعد أن يستقل عن سلطة المؤلف وهيمنته، على أن المؤلّف الأكبر والأهم للنص هو الموروث الأدبي الذي يُشكل سياقا مصدريا ومرجعيا للنص مثلما يُشكل أساسا لفهم النص وتفسيره بعد أن كان مصدرا لإنتاجه وحُدوثه.

وهذا لا يُلغي المؤلف ولا يُقلل من دوره، ولكنه يوجه الانتباه إلى علاقات التبادل والتقاطع ما بين النص كإبداع ذاتي والموروث كعطاء ماثل ذي وجود سابق على النص ولاحق به ومحيط بكل تحولاته"[1].

النقد [La critique]:

النقد عملية وصفية تبدأ بعد عملية الإبداع مباشرة، وتستهدف قراءة الأثر الأدبي ومقاربته قصد تبيان مواطن الجودة والرداءة. ويسمى الذي يمارس وظيفة

[1] رولان بارث، "نقد وحقيقة"، ترجمة: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1994، ص: 10 و11.

مدارسة الإبداع ومحاكمته الناقد؛ لأنه يكشف ما هو صحيح وأصيل في النص الأدبي ويميزه عما هو زائف ومصطنع. لكن في مرحلة ما بعد البنيوية ومع التصور السيميوطيقي وجمالية التقبل، استبعد مصطلح الناقد وصار مجرد قارئ يقارب الحقيقة النصية ويعيد إنتاج النص وبناءه من جديد. وتسمى مهمة الناقد بالنقد وغالبا ما يرتبط هذا الأخير بالوصف والتفسير والتأويل والكشف والتحليل والتقويم. أما النص الذي يتم تقويمه من قبل الناقد فيسمى بالنص المنقود.

هذا، ويخضع النقد لمجموعة من الخطوات والإجراءات الضرورية التي تتجسد في قراءة النص وملاحظته وتحليله مضمونا وشكلا ثم تقويمه إيجابا وسلبا. وفي الأخير، ترد عملية التوجيه وهي عملية أساسية في العملية النقدية لأنها تسعى إلى تأطير المبدع وتدريبه وتكوينه وتوجيهه الوجهة الصحيحة والسليمة من أجل الوصول إلى المبتغى المنشود.

وإذا كانت بعض المناهج النقدية تكتفي بعملية الوصف الظاهري الداخلي للنص كما هو شأن المنهج البنيوي اللساني والمنهج السيميوطيقي، فإن هناك مناهج تتعدى الوصف إلى التفسير والتأويل كما هو شأن المنهج النفسي والبنيوية التكوينية والمنهج التأويلي (الهرمونيتيقي Herméneutique).

وللنقد أهمية كبيرة لأنه يوجه دفة الإبداع ويساعده على النمو والازدهار والتقدم، ويضيء السبيل للمبدعين المبتدئين والكتاب الكبار. كما أن النقد يقوم بوظيفة التقويم والتقييم ويميز مواطن الجمال ومواطن القبح، ويفرز الجودة من الرداءة، والطبع من التكلف والتصنيع والتصنع. ويعرف النقد أيضا الكتاب والمبدعين بآخر نظريات الإبداع والنقد ومدارسه وتصوراته الفلسفية والفنية والجمالية، ويجلي لهم طرائق التجديد ويبعدهم عن التقليد.

ثالثا: مصطلحات السيميائيات.

التأويل [interprétation]:

إن مفهوم التأويل شديد الارتباط بالتصور الذي نملكه عن الدلالة وعن شروط وجودها وأشكال تحققها. فالمعطيات الأولية، في مجال اللسان على الأقل، تشير إلى أن الكلمة لا يمكن أن تقف عند حدود التعيين المحايد لمرجع موضوعي مستقل. فبالإضافة إلى حالة التعيين هاته، تشتمل هذه الكلمة على مجموعة من السياقات المحتملة القابلة للتحيين مع أبسط تنشيط لذاكرتها. فالمعانم (الوحدات الدلالية الصغرى) تنقسم إلى قسمين: ما يحيل على جوهر الظاهرة وأصلها (تثبيت حالة خاصة بالشيء الذي نحتت من أجله الكلمة)، وما يحيل على سياقات ضمنية هي من صلب الثقافي والذاتي أي ليست أصلية. ولعل أبسط التعابير الدالة على التأويل وضروراته هي الإجماع على القول بالتعددية الدلالية، سواء تعلق الأمر بالكلمة أم بالوقائع غير اللسانية.

وعلى هذا الأساس، إذا كان من الممكن الحديث عن وجود ثابت لكل ظاهرة، فإن الوجود الأصلي "المحايد" في كل عملية تدليل يتشكل من العناصر المحددة للماهية الوجودية للظاهرة في ذاتها، وهي العناصر التي لا يمكن التصرف فيها دون أن يؤدي ذلك إلى المساس بالجوهر المحدد لهذه للظاهرة.

إن هذا المبدأ المحدد لوجود الظواهر قابل للتعميم على كل الأشكال التعبيرية والوظيفية التي يتوسل بها الإنسان من أجل التواصل وإنتاج الدلالات: هناك لحظة أولى للتعيين المرجعي "المحايد"، وهناك لحظة ثانية خاصة بإنتاج الدلالات المرتبطة بخصوصية الفعل المندرج ضمن وضع ثقافي خاص. إن الوجود الأول يشير إلى المعنى المباشر الذي يمكن اعتباره قاسما مشتركا لكل

الدلالات التي تتبناها مجموعة لغوية ما، في حين يمكن التعامل مع المعاني الثانية باعتبارها قيما مضافة تعد نتاجا للوضع الخاص للإبلاغ.

ولقد طور التقليد اللاهوتي الغربي تصورات غنية للتأويل (الذي يطلق عليه عادة الهرمنطيقا). فلقد انبنى التأويل داخل هذا التقليد على وجود استقطاب ثنائي يجمع بين معنى خفي وآخر مباشر. فشراح الكتاب المقدس كانوا يتصورون أن الحدود اللغوية التي صيغ فيها هذا الكتاب تحتوي على معنى ظاهر، هو المعنى الحرفي، ومعنى خفي، هو سر الكلمات وجوهرها، ودور المؤول يكمن في الكشف عن المعنى الثاني لأنه هو الذي يحتوي على القصدية الحقيقية للذات الإلهية. ومن هنا كانت نظرية المعاني الأربعة (المعني الحرفي والمعني الروحي والمعني المجازي والمعنى الأخلاقي). فكلمات الله تحتاج إلى تدبر لكي تسلم بعض أسرارها.

وهذا المعنى قريب جدا من السياق الذي يشير إليه صاحب لسان العرب (مادة أول) حيث ارتبط التأويل عنده بالتفقه وتدبر نصوص القرآن فـ"المراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لولاه ما ترك ظاهر اللفظ".

إن هذه المعاني الثانية يجب التعامل معها باعتبارها منطلقا للبحث عن "حقيقة غائبة ومستعصية على الإدراك". فحقيقة التأويل هي ربط المتحقق بكل الإحالات الممكنة. وفي هذه الحالة، فإن ما يمثل أمامنا باعتباره نسخة متحققة لا يشكل سوى ذريعة الهدف منها إطلاق العنان لدلالة منفلتة من عقالها قد لا تتوقف عند حد بعينه.

إلا أن التأويل كنشاط معرفي لم يعد محصورا ضمن حدود هذا الاستقطاب الثنائي، كما لم يعد يبحث في النصوص الدينية عن سر أو أسرار تختفي في تلابيب المعني الحرفي، لقد أصبح التأويل نشاطا معرفيا تستند إليه كل العلوم

الإنسانية من أجل فهم أفضل للتراث الإنساني قديمه وحديثه. وفي هذه الحالة، فإن التأويل لن يكون مجرد تحديد لمعنى لا يُرى بشكل مباشر، إنه حالة وعي فلسفي لا ترى في المحدد بشكل مباشر سوى حالات رمزية تحتوي هذه المرة على "أسرار الإنسان". وهي أسرار يجب الكشف عنها من خلال امتلاك المفاتيح الضرورية للتأويل.

ولقد قسم إمبيرتو إيكو التأويل إلى تيارين كبيرين:

✓ تيار يرى في التأويل فعلا حرا لا يخضع لأية ضوابط أو حدود. فالسيرورة التأويلية تتطور خارج قوانين انسجام الخطاب أو تماسكه الداخلي. "فمن حق العلامة أن تحدد قراءتها حتى ولو ضاعت اللحظة التي أنتجت ضمنها إلى الأبد، أو جهل ما يود الكاتب قوله، فالعلامة تسلم أمرها لمتاهتها الأصلية". وفي هذه الحالة، فإن التخلص من اللحظة التلفظية الأولى سيقود القراءة إلى استحضار كل التأويلات الممكنة استنادا فقط إلى رابط دلالي يفصل بين المعرفة التي تقدمها العلامة في حالتها البدئية وبين المعرفة التي تقترحها المدلولات التالية الناتجة عن فعل (أو أفعال) التأويل.

✓ وهناك تيار ثان يعترف بتعددية القراءات ولكنه يسجل في الوقت ذاته محدوديتها من حيث العدد والحجم وأشكال التحقق. فعلى الرغم من تسجيل أحقية النص في التمنع والتردد في تسليم أسراره، إلا أنه يحتوي على مجموعة من "التعليمات الضرورية" التي توجه قراءاته الممكنة. فنحن لا نؤول خارج كل الغايات، إن التأويل مرتبط بغاية، وهي "غاية توجد خارج السميوز" كما يقول بورس. وهذه الغايات هي التي تجعلنا نقبل ببعض التأويلات ونرفض أخرى، أو قد نقبل بها في هذا السياق ونرفضها في سياق آخر. وعلى هذا الأساس يجب الحديث عن سيرورات تقودنا إلى نسج علاقات غير مرئية من خلال التجلي

المباشر للنص. وهذه العلاقات لا قيمة لها إلا داخل هذه السيرورة، فأي تغيير يلحق هذه السيرورة سيؤدي إلى بروز علاقات جديدة بدلالات جديدة.

وفي جميع الحالات، يمكن القول إن التأويل ليس ترفا ولا يمكن أن يكون إضافة غير ضرورية لفعل إنتاج الدلالات، إنه على العكس من ذلك حاجة إنسانية، من خلاله يتخلص الإنسان من إكراهات النفعي المباشر.

التناص [L'intertextualité]:

مادة (نصص) في المعجمات العربية القديمة مثل لسان العرب لابن منظور، والقاموس المحيط للفيروز آبادي، وأساس البلاغة للزمخشري، والمخصص لابن سيده: تناص القوم أي اجتمعوا. إلا أن هذه المادة لم ترد في المعجمات العربية الأدبية الحديثة المتخصصة كمعجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب لمجدي وهبة، وكامل المهندس 1984، والمعجم الأدبي لجبور عبد النور 1979[1].

التناص في مجمله هو أن النص عبارة عن نصوص أخرى متداخلة فيما بينها بطرق مختلفة، أو هو تقاطعات وتداخلات تحدث بين النصوص في النص الواحد، أو أنه استدعاء نصوص للمشاركة في بناء نص جديد وفق تقنيات خاصة ومتعددة، وطرق وآليات مختلفة، وكل نص بطبيعة الحال سيأخذ دوره المنوط به في عملية البناء هذه[2].

ويُرادف (التّناصّ) INTERTEXTUALITY مصطلحات نقدية منها:

---

[1] محمد عزام، "النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2001. ص: 41.

[2] حسين خمري، "نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال"، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص: 253.

التفاعل النصّي، والمتعاليات النصّية TRANSTEXTUALITY.

وتاريخيا فالمصطلح يعود إلى دراسات المقارنين الذين اعتبروه أداة تحليلية لها علاقة مباشرة في عمليات التأثير والتأثر، وفي النقد المعاصر، حاولت السيميائيات الحديثة ونظرية الأدب احتواء هذا المفهوم وتوظيفه توظيفا إجرائيا. فقد ولد مصطلح التّناصّ على يد جوليا كريستيفا عام 1969 التي استنبطته من باختين في دراسته لدستويفسكي، حيث وضع تعددية الأصوات البوليفونية، والحوارية الديالوج دون أن يستخدم مصطلح التّناصّ. ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات كريستيفا وسولرس، ورولان بارت، وتودوروف، وريفاتار وجينيت وآربفيي وغيرهم من رواد الحداثة النقدية أو البنيوية المعتدلة، على الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك؛ إذ ساد في الماضي إحساس عام بأن أكثر المبدعين أصالة هو مَنْ كان في تكوينه رواسب من الأجيال السابقة يقول لانسون LANSON: "ثلاثة أرباع المبدع مكوّن من غير ذاته"[1].

أما جغرافيا، فشاع هذا المصطلح في الأبحاث الأدبية، والدراسات النقدية في أوروبا ثم هاجر في بداية السبعينيات إلى أمريكا. وفي عام 1976 أصدرت مجلة بويطيقا عدداً خاصاً عن التّناصّ. وفي عام 1979 أقيمت ندوة عالمية عن التّناصّ في جامعة كولومبيا تحت إشراف ريفاتير، ونشرت أعمالها في مجلة الأدب عام 1981، على الرغم من أن كريستيفا نفسها قد تخلّت عن مصطلح التّناصّ في عام 1985، وآثرت عليه مصطلحاً آخر هو التنقّلية.

والجدير بالذكر أنه لا يُمكن حصر التناص في النصوص الأدبية فحسب، بل يُمكن أن نجد في النص رموزا وعبارات دينية وتاريخية واجتماعية وفلسفية

[1] محمد عزام، "النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي"، ص: 44.

وأساطير وخرافات...

كما يشمل التناص مختلف الأجناس الأدبية من شعر ومسرح ورواية وقصة وحتى السينما. والباحث عن التناص في النصوص عليه أن:

ينظر في النص الغائب بحسب مرجعه وموقعه من الثقافة عامة، والفن المستخدم فيه خاصة وصلته بالنصوص الأخرى.

يطرح (التّناصّ) قضية أبدية هي مسألة استقلال النصّ أو تبعيته. وإذا كان النقد الغربي الحديث قد ركز على تبعية النصّ لسياقه النفسي أو التاريخي أو الاجتماعي، فإن (التّناصّ) في النقد المعاصر يؤكد-أيضاً- عدم استقلال النصّ الأدبي. لكنه لا يمارس (التبعية) بالمعنى التقليدي. صحيح إن النصّ له صلة بالنصوص السابقة عليه، لكنه لا يسعى إلى كشف النصوص الأصلية.

التفاعل النصّي [L'interaction textuelle]:

بين بنيتين: بنية النصّ، والبنيات النصّية، لا يكون مباشراً دائماً، فقد يكون ضمنياً عندما ينتج نصّ ما حاملاً صور نصوص أخرى من خلال تبنينه الجديد. والمقصود به علاقة وتقاطع النصوص ببعضها البعض وبالتداخل النصي، ليتحول القارئ إلى متلقي يمتلك الذاكرة التي تعمل ضمن إطار جدلية الحضور والغياب، وإدراك العلاقات بين النصوص ومقارنتها ومصطلح التفاعل النصّي يؤثره بعض النقاد على مصطلح التّناصّ ومنهم جيرار جينيت[1].

---

[1] مولاي علي بوخاتم، "مصطلحات النقد العربي السيميائي: الإشكالية والأصول والامتداد"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005، ص: 190.

البنيات النصّية [Les structures textuelles]:

حيث ينتج كل كاتب نصوصه ضمن بنية نصّية معاصرة له، أو سابقة عليه.

التعالق النصّي [HYPERTEXTUALITY]:

الذي يرى أن النصّ اللاحق يكتب النصّ السابق بطريقة جديدة.

تشاكل/ تباين [Isotopie]:

هو أحد المفاهيم السيميائية الجديدة التي أدخلت في الخطاب النقدي المعاصر كآلية استعارها النقاد في قريماس واستعارها هو الآخر عن الحقول العلمية كالفيزياء والكيمياء، حيث تجمع الأبحاث، على أن المصطلح في الأصل منحدر من كلمتين يونانيتين (Iso) التي تعني التساوي و(Topos) بمعنى المكان. ليصبح المصطلح يدلّ على المكان المتساوي أو تساوي المكان ثم أطلق للتعبير على الحال من المكان أي في مكان الكلام.

وقد وظف المصطلح في علم الكيمياء إلى أن عاب عليه النقاد هذا الاستعمال الضيق فنقلوه من العلوم التجريبية إلى حقل العلوم اللسانياتية. في حين إن مصطلح إيزوطوبية أو إيزوطوبيا (Isotopie) في قراءة بعض الألسنيين هو "الميزة الخصوصية لوحدة دلالية ما، التي تسمح بضبط خطاب ما على اعتباره دلالة كلية (Tout signification). وبذلك تتعدّد التشاكلات في الخطاب الواحد.

ثم إن المصطلح في بعض المعاجم غير المختصة يعدّ الخاصية التي تمتاز بها بعض الدوال ذوات التناظر المعنوي، وقد ورد في معجم "لاروس الفرنسي" بلفظة (Isotope) أي متشاكل (بكسر الكاف) متجلياً في حدود 1922 في حقل الفيزياء والكيمياء ليعبر بها عما يلي:

1. التعبير عن عناصر كيماوية متماثلة لا تختلف فيما بينها إلا من حيث كتل ذرتها. على المكان المتساوي أو تساوي المكان ثم أطلق للتعبير على الحال

من المكان أي في مكان الكلام.

2. المتشاكل الإشعاعي ويستعمل في الطب لتشخيص ومعالجة بعض الأمراض.

أما المصطلح (الاسم) تشاكل _(Isotopie) والصفة تشاكلي (Isotopique) (1970) فهما مجموعة من أصناف دلالية متكررة التي تسمح بقراءة متجانسة للنص.

وحين البحث عن أصول المصطلح في الثقافة الغربية المصطلحية، نجد أن المصطلح يقترن بلفظ آخر هو (Isomorphisme). الذي يعني التشاكل والتماثل في الشكل على حين أن (Isotopie) هو تكرار أو معاودة لفئات دلالية.

وهناك تحديدات أخرى لدى المنظرين السيميائيين، أبرزها ما ظهر لدى قريماس حين عرّف التشاكل بأنه "مجموعة متراكمة من المقولات المعنوية بعد حلّ إبهامها، هذا الحل نفسه موجّه بالبحث عن القراءة المنسجمة"، ثم حصر المصطلح ضمن مجال ضيق في الاستعمال، أي ضمن المستوى المعنوي دون التعبير (قاصداً المضمون في محتواه الدلالي).

وفي المقال ذاته، حدد الباحث (إفرنسو راستيه) تعرفاً للتشاكل، ملخصه أنه "كلّ تكرار لوحدة لغوية مهما كانت"، موسعاً المفهوم وفاتحاً لـه المجال أكثر معمماً ومدمجاً التعبير والمضمون معاً. وهو تحديد في اعتقاد قريماس يدخل كثيراً من المغالطات.

أما قانون التشاكل لسانياتياً، ضمن معجم "جان ديبوا الألسني" فهو يحتوي على بنيتين من مستويين مختلفين بينهما تشاكل حينما تبديان نمطاً واحداً من العلاقات التركيبية، فحين تكون القوانين التركيبية الصّرفة مثلاً مطابقة للقوانين التركيبية في علم المعنى نقول إن من علم الصرف وعلم المعنى تشاكلاً وحين

"يمكن وضع مفردات إحدى بنيات المعنى في لغة ما، مفردة فمفردة، وفي علاقة مع مفردات إحدى بنيات المعنى من لغة أخرى، تقول إن بين اللغتين تشاكلاً معنوياً".

أما على المستوى المعاجمي فقد أورد بسام بركة مصطلحين اثنين الأول (Isotopie) وهو تكرار أو معاودة لفئات دلالية، والثاني (Isomorphisme) وهو تشاكل أو تماثل في الشكل مثيراً التداخل بين المصطلحين، فالسابقة المشتركة (Iso) أصبحت توظف في الكلمات الفرنسية بمعنى التساوي (égal) على أن كلمة (Isomorphisme) هي أحد مصطلحات الكيمياء والرياضيات وعلم المعادن بالدرجة الأولى، وشكل من التناظر بين بنيتين من نظامين حديثين مختلفين.

ولغوياً، يعدّ محمد رشاد الحمزاوي من النقاد القليلين الذين أشاروا إلى مسألة (التباين) كمصطلح نقيض للتشاكل، محدداً المصطلح في اللفظ (la Dissimilation) وهو عكس الإدغام أي نزعة صوتين متماثلين أو متقاربين إلى التباعد والتباين. ويكثر ذلك خاصة في معالجة الكلمات الدخيلة في نطق العامة للكلمات العربية الأصل. ومثل هذا التحديد، يختلف تماماً عن "اللاتشاكل أو الاختلاف أو التباين" التي جعلهما قريماس بدائل لمصطلح (Hétérotopie) وهو "مفهوم سيميائي يقوم على إدراك العلاقة الدلالية بين الموضوع والمحمول بحيث يمكن أن يقع القارئ في خديعة الألفاظ كقولنا. (الصباح هو المساء).

أما من الوجهة اللسانياتية، فيمكن الإشارة إلى ما قدمه الباحث ميشال زكريا بخصوص هذا المصطلح، في مساق مناقشاته لأفكار قريماس. (A.J. Greimas) فأورد مصطلح المشاكلة مقابلاً للفظ (Isomorphisme) وهي النظرية التي تسمح بالنظر إلى بنية المعنى وكأنها تلفظ (Sémes) أي (السمات) وما يقابلها من سمات مميزة على مستوى التعيين أو (Phémes).

وانطلاقاً من المعاجمية اللغوية هذه، عرّف عبد القادر الفاسي الفهري مصطلح: (Isomorphisme) في اللغة الإنكليزية بـ: (وحدة الصيغة) مشيراً إلى كل ما هو إصداري بلفظ (Antonyme) Antonym، في مساق حديثه عن سمة النظرية العلاقية في المعنى ثم عرّف لفظ (les uniformities) بالمتشاكلات أو الثوابت في هذه النظرية، وهي: الإفراد والخصائص والعلائق والأمكنة، فنفس الأفراد والعلائق تتكرر باستمرار في أمكنة مختلفة.

أما في المغرب، فإن محمد مفتاح قد أحاط هذا المصطلح بكم هائل من التعريفات، من التوظيف في الخطاب النقدي المعاصر. وكانت فرصة الإشارة الأولى لديه، حين طرح هذا المفهوم في كتابه (تحليل الخطاب اللغوي- استراتيجية التناص) مستقراً على اصطناع مصطلح "تشاكل" مقابلاً للفظ الأجنبي (Isotopie)، ومفهوم اللاتشاكل ترجمة عن اللفظتين (Allotopie) و(Hétératopie). والمفهومان- في اعتقاده- منقولان عن ف. راستي (F.Rastier)، وهما إجراءان مهمان في تحليل الخطاب، ثم إن مفهوم راستي للتشاكل مأخوذ بشكله المهم التعبيري والمضموني معاً.

وعليه، رفض الباحث التسليم بدلالة هذا المصطلح مطلقاً، فنعت تحديدات "قريماس" بالتخصيص، وتحديدات راستي بالتعميم والتوسيع، واقفاً على مناقشة الرّأيين معاً، ومستقراً في الأخير على حقيقة أن "التشاكل في تطور العالمين لا يحدث إلا بتعدّد الوحدات اللغوية أي بالتباين". ثم مشترطاً عنصرين أساسيين، يتحقق بهما التشاكل هما:

1. التكرار المعنوي لرفع إبهام القول.
2. صحة القواعد التركيبية المنطوقة بما فيها من مساواة وجمل.

ولتوضيح أدق، يشار إلى أبرز تعريف اقترحه الباحث هو أن "التشاكل

تنمية لنواة معنوية سلباً أو إيجاباً، بإلمام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضماناً لانسجام الرسالة". وهو تعريف، قرأ فيه بعض النقاد أبعاداً أهمها أن "التشاكل يتولد عنه تراكم تعبيري ومضموني تحتمه طبيعة اللغة، ذلك أن هناك تشاكلات زمنية، ومكانية، وإبستيمولوجية، وإستيطيقية، تعمل على تحقيق أبعاد جمالية وانفعالية، وتؤثر فيه ضمن مناخات حرة تساد المستقبل في أن يتفاعل مع المعنى، وفق رؤيوية التأويلية...". والمفهوم عام ذلك لأن الخطاب لا يخلو من موجهات. سواء كان شعرياً أم سردياً كما لا يخلو من المرفولوجيا ومن المقصدية. وهو ما يتعارض- في اعتقادهم- مع ما ذهب إليه عبد الملك مرتاض مثلاً.

وفي مرحلة أخرى من هذه الدراسة للتشاكل، وقف الباحث على بعض القرارات، الإبستيمولوجية والمعاني المتواترة والمتضافرة، فذكر مدى تأثير نظريات التحديد الأرسطي والفورفولوجي في الدراسات الدلالية السيميائية المعاصرة ثم حاول توسيع مجال بحثه سعياً وراء رفع اللبس عن بعض المغالطات التي عدّت تعريفاته أنها استنتاج لما اعتقده (قريماس) وعليه، أثار ثلاثة آراء مختلفة.

أولها: رأي ميرل (F.Merrell) الذي يرى بأن التحليل بالمقومات يقتصر على التحديدات المعاجمية، وخصوصاً تحديد المفردات.

وثانيها: رأي أمبرطو إيكو (U. Ecco) الذي أرجع التحليل المتوالي أو المقومي إلى جذوره الطبيعية في القدم، وتجاوز في وضع التفرقة بين مفهومين هما: المعجم والموسوعة.

وثالثها: مفارقة السيميائيين الفرنسيين، ومن اتبعهم مثل (راستي) (F.Rastier) ومن خلال ذلك خلص "محمد مفتاح" إلى القول إن "التحليل بالمقومات مستعملٌ جداً في تحليل الخطاب على اتجاهاته، وفي علم التربية، وفي

الشعريات، وفي السيميائيات، وفي المعجميات، ثم في الذكاء الاصطناعي".

وهي في الإجمال، آراء على أدوات منهاجية وإجرائية لقراءة النص الأدبي وتأويله، مع الأخذ في الحسبان طرفي التعبير والمضمون، ضماناً لانسجام الرسالة.

ومن خلال هذه القراءة الحفرية للمصطلح، يمكن كذلك رصد أهم المقولات التي سجّلها حميد لحميداني على قراءة محمد مفتاح وصيرورة المصطلح والملخصة في النقاط الآتية:

1. إن التشاكل تنمية لنواة معنوية: وهذا يساوي الجانب التركيبي التحويلي بشقيه: (التعبير والدلالة).

2. ثم هناك إركام قسري واختياري: وهذا يساوي جانب "التناص".

3. ثم جانب تداولي، ويمكن أن نعطيه بعداً سوسيولوجياً.

قريماس من ازدواجية اصطلاحية هي (Isotopie) و(Isomorphisme) أي تشابه وتناظر.

وفي موضع آخر، آثر الباحث اصطناع لفظة مشاكلة قائلاً: "إن المشاكلة أو التشاكل عبر النص وبالتالي عبر الخطاب الأدبي... والتشاكل يتكون من مكررات (Iterativité) أو متوترات عبر سلسلة تراكيبية، كما يتألف من أصناف سيميائية، تحفظ للخطاب الملفوظ تناسقه".

والحقيقة أن الباحث، حينما أورد مصطلح (مشاكلة) اعتقد أن المفهوم يشيع في بعض كتابات النقاد والبلاغيين الأوائل مثل الجاحظ، لكن هذا الأخير اصطنعه في غير المعنى الذي نريده اليوم.

وتوازياً مع هذا المفهوم البلاغي والنقدي القديم أورد عبد الملك مرتاض مصطلحات بينها (تشاكل) و(مجانسة) و(مشابهة)، ومعتقداً أن البلاغيين كانوا قد حاولوا الإلمام بهذه المسألة، ولكنهم حاموا من حولها، ولم يقعوا عليها قط

على النحو الذي وقع بها علمياً "قريماس" وفي صورة مصطلحات مختلفة أهمها: الطباق والمقابلة واللف والنشر والجمع".

وعند تأمل هذه المصطلحات التي أثارها الباحث ومحاولة مقارنتها بأخرى من المفاهيم اللسانياتية والسيميائية، يستشف أن عبد الملك مرتاض أورد تعريفات كثيرة للتشاكل أهمها أنه "كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنة والمتمثلة في التعبير أو الصياغة، وهي متمثلة في المضمون، تأتي متشابهة مورفولوجياً أو نحوياً أو إيقاعياً أو تركيبياً، عبر شبكة من الاستدلالات والتباينات، وذلك بفضل علاقة سياقية، تحدّد معنى الكلام".

وفي مساق تفرقته بين المصطلحين: تشاكل ولا تشاكل (تباين) ترجمة للفظتين (Isotopie) و(Hétératopie)، سعى الباحث إلى نبش التراث البلاغي قصد تظهير هذين المفهومين، مثيراً مفاهيم مثل (الخبر والإنشاء) ثم (الطباق والمقابلة) كأسماء مثيلة للتباين وهو المصطلح الذي ارتضاه محمد رشاد الحمزاوي باسم (La Dissimilation).

أما بخصوص تعريفه للتباين، فقد أشار الباحث إلى أن اللاتشاكل يقوم في هذا الكلام على أساس التأليف بين أطراف متناقضة، وهو ما يمكن أن نطلق عليه التباين ولما كانت رغبته قوية، في استجلاء جميع الفروق بين المصطلحين: تشاكل واللاتشاكل أو تباين أضاف قائلاً: "إذا كان التشاكل يرصد العلاقات المتقاربة أو المتشابهة بين معاني نص من النصوص ونوح خطاب من الخطابات فإن التباين يرصد العلاقات المتنافرة، أو المتناقضة التي تفضي فما تفضي إليه، في حقيقة الأمر، إلى تحديد الدلالة السيميائية للمعنى..".

وآخر الصور لدى مرتاض، هو حديثه في زاويتي "التشاكل والتباين" عن مصطلحين اثنين هما (الانتشار والانحصار) يندرجان ضمن مستحدثات المفاهيمية.

وتجاوزاً لعبد الملك مرتاض وقاموسه النقدي السيميائي المفترض بخصوص مصطلح التشاكل، يعثر في الجزائر على محاولات سيميائية جادّة، اختصّ أصحابها في الترجمة نقلاً عن السيميولوجية الفرنسية وأعلامها في بيئتها الأثيلة. أبرزهم رشيد بن مالك الذي أورد مصطلح التشاكل نقلاً عن اللفظ: (Isomorphisme) كفرضية تتحدّد بين صعيدي، التعيين والمضمون، للبنية الدلالية 126 ثم اشتغل على هذه الآلية ومفاهيم أخرى في إنجاز مصطلحية سيميائية عربية بإنجاز قاموس مختصّ ولو بصياغة مغايرة قوامها إشارته إلى لفظة إيزوتوبيا بشكليها الدلالي والسيميولوجي، وفي صيغتيها الفرنسية والإنجليزية.

وفي غير هذه الملاحظات التي سجلها عبد القادر فيدوح على تحديدات محمد مفتاح فإنه صاغ مصطلح (تشاكل) نقلاً عن اتجاهين سيميولوجيين هما: اتجاه قريماس واتجاه راستي. في حين استخدم مصطلح (التقابل) بديلاً عن لفظ (التباين).

التشاكل والتباين: Isotopie Allotopie

اسم الباحث	Isotopie	Isomorphisme	المرجع
المرزوقي وجميل شاكر	القطب الدلالي تماثل	؟	مدخل إلى نظرية القصة 23.
ميشال جوزيف شريم	تشاكل	؟	دليل الدراسات الأسلوبية ص157.
سعيد علوش	تناظر	تشاكلية	معجم المصطلحات الأدبية ص127 و75

اسم الباحث	Isotopie	Isomorphisme	المرجع
عبد السلام المسدي	؟	تشاكل	قاموس اللسانيات ص211
بسام بركة	تشاكل تماثل في الشكل	؟	معجم اللسانيات ص116.
عبد القادر الفاسي الفهري	؟	وحدة الصيغة	اللسانيات واللغة العربية ص429
أنور المرتجي	إيزوطوبيا	؟	سيميائية النص الأدبي ص40.
اتهامي الراجي الهاشمي	؟	تشاكل	اللسان العربي عدد 25 230
عبد الملك مرتاض	مشاكلة ـ تشاكل إيزوطوبية	؟	شعرية القصيدة على التوالي ص24 و42.
	تشاكل ـ مجانسة مشابهة	؟	التحليل السيميائي ص157
	الانتشار والانحصار	؟	مقامات السيوطي 43
عبد القادر فيدوح	تشاكل	؟	دلائلية النص الأدبي 46 ـ 90

اسم الباحث	Isotopie	Isomorphisme	المرجع
خولة الإبراهيمي	النظائر الدلالية المتجانسات الدلالية	؟	مبادئ في اللسانيات
محمد مفتاح	تشاكل	؟	تحليل الخطاب الشعري م س ص 21 ـ 19.

الدلالة [signification]:

تحيل الدلالة على مفهوم رئيس في تصور العلاقات بين الحدود المنتجة للقيم المضمونية وتداولها، ويتعلق الأمر ب"السيرورة"، فلا يمكن تصور "كم معنوي" خارج مدار سيرورة تتمحور حول مفهوم العلاقة باعتبارها الحد الأساس في إنتاج أي نشاط دلالي. وعلى هذا الأساس فإن مفهوم "الدلالة مفهوم مركزي ينتظم حوله النشاط السميائي في مجمله". بل يمكن القول إن رصد شروط إنتاج الدلالة، هو رصد للضوابط الثقافية التي تشتغل كقوانين يتم استنادا إليها تأويل كل الوقائع.

وعلى هذا الأساس، إذا كان المعنى يشير، كما رأينا ذلك أعلاه، إلى كم مادي عديم الشكل وسابق على التمفصل، فإن الدلالة هي الناتج الصافي لهذه المادة وهي وجهه المتحقق. ولهذا فهي من جهة، ليست مفصولة عن شروط إنتاجها، فكل نسق له إرغاماته الخاصة، وله أنماطه في إنتاج دلالاته، (النصوص والصور والوقائع الاجتماعية والموضوعات...)، وليست مفصولة، من جهة ثانية، عن التدليل ذاته، فالدلالة ليست معطى جاهزا، بل هي حصيلة روابط تجمع بين أداة

للتمثيل وبين شيء يوضع للتمثيل ضمن رابط ضروري يجمع بين التمثيل وما يوضع للتمثيل، أي ما يضمن الإحالة استقبالا على نفس الموضوع في حالاته المتنوعة.

ولأن الدلالة هي "سيرورة لإنتاج المعنى" من خلال تحويله من طابعه المادي إلى أشكال مضمونية تدرك ضمن السياقات المتنوعة، فإنها ليست مفصولة عن حقل دلالي غني بمفاهيم تشير كلها إلى طبيعة هذه السيرورة وأنماط وجودها. وهكذا استنادا إلى مفهوم الدلالة تم نحت مجموعة من المفاهيم التي تحيل على نفس النشاط منظورا إليه في حالات تحققه المتنوعة من قبيل "الوظيفة السميائية" (يالمسليف)، و"السميوز (بورس) و"الاندلال" (بارث). وكلها مفاهيم تدل- ضمن سياقاتها النظرية الخاصة- على السيرورة والشروط التي تنتج ضمنها الآثار المعنوية.

وهذا أمر بالغ الأهمية، فالسميائيات لا تبحث عن دلالات جاهزة أو معطاة بشكل سابق على الممارسة الإنسانية، إن السميائيات بحث في شروط الإنتاج والتداول والاستهلاك، مع كل ما يترتب على ذلك من تصنيفات تطال الدلالة كما تطال السلوك الإنساني ذاته. فما يستهوي النشاط السميائي ليس المعنى المجرد والمعطى، فهذه مرحلة سابقة على الإنتاج السميائي، بل المعنى من حيث هو تحققات متنوعة ميزتها التمنع والاستعصاء على الضبط.

ولقد ارتبط مفهوم الدلالة عند بورس بمفهوم السميوز، وهو مفهوم يشير، من جهة، إلى القدرة على إنتاج دلالة ما استنادا إلى روابط صريحة هي ما يشكل جوهر العلامة وشرط وجودها، ويشير، من جهة ثانية، إلى سيرورة التأويل التي تعد إوالية ضمنية داخل أي سيرورة لإنتاج الدلالة. فبما أن الموضوع المطروح للتمثيل يتجاوز بالضرورة أداة التمثيل، فإن تصور إحالات متتالية تستعيد ما تم إهماله في الإحالة الأولى أمر ممكن، بل هو أمر ضروري. ومن هنا

ارتبطت فكرة التأويل عند بورس بفكرة إنتاج الدلالة ذاتها. وهذا ما سنتناوله في الفقرة الموالية.

السيميوزيس [Sémiosis]:

تعد السميوزيس في معناها "العامي" والمباشر سيرورة متحركة لإنتاج الدلالة وتداولها واستهلاكها، سيرورة ستنتهي إلى الذوبان في فعل يتقمص مظهر العادة والقيم والتقاليد وكل أشكال السلوك التي تتحول مع الزمن إلى معيار يبنى على أساسه العنصر المتحقق. ويعد هذا الفعل من زاوية السميوزيس "عادة داخل الإنسان وقانونا داخل المجتمع".

ولقد كان شارل سندرس بورس (C. S. Peirce) أول من أدخل مفهوم السميوزيس إلى ميدان السميائيات. بل لقد كان أول من أرسى دعائم نظام للتدليل وإنتاج الدلالات يمر عبر ميكانيزم خاص أطلق عليه اسم السميوزيس. والسميوزيس في نظره "سيرورة يشتغل من خلالها شيء ما كعلامة" وتستدعي، من أجل بناء نظامها الداخلي، ثلاثة عناصر هي ما يكون العلامة ويضمن استمرارها في الوجود: ما يقوم بالتمثيل (ماثول) وما يشكل موضوع التمثيل (موضوع) وما يشتغل كمفهمة تقود إلى الامتلاك الفكري "للتجربة الصافية" (مؤول).

استنادا إلى هذا التصور يقتضي إنتاج دلالة ما استحضار سيرورة تدليلية تقود من أول عنصر إلى آخر عنصر داخل سلسلة من الإحالات التي لا يمكن الإخلال بتتابعها وانتظامها دون الإخلال بنظام التدليل ذاته: فكلمة "شجرة" تدل لإنني أستطيع التمييز داخلها بين:

1. أداة للتمثيل (يتعلق الأمر بالمتوالية الصوتية التي نستعين بها من أجل استحضار عالم ذهني، وقد يتعلق الأمر بمادة أخرى للتمثيل).

2. شيء ما موضوع للتمثيل، (سواء كان الموضوع واقعيا أم متخيلا أم قابلا للتخيل).

3. العالم الذهني الذي يربط رمزيا بين الموضوع وأداة التمثيل. كما يبرر العلاقة الموجودة بينهما.

إن غياب عنصر من هذه العناصر الثلاثة سيؤدي إلى تدمير العلامة ومن ثم إلى تحجيم قدرتها على إنتاج دلالة ما.

إن هذا الترابط بين العناصرالثلاثة (أشكال وجود التجربة في واقع الأمر) يفسر ما قلناه سابقا عن الترابط بين الداخل والخارج في النص وفي التجربة الفنية ككل. فما دمنا لا نستطيع تحديد كنه أي شيء خارج أدوات التمثيل، فإن التجربة الإنسانية في كليتها تحضر عبر وجهها الرمزي، ولا يمكن إدراكها إلا عبر هذا الوجه.

وفي هذه الحالة يمكن القول إن الدلالة ليست معطى جاهزا يوجد خارج العلامات وخارج قدرتها في التعريف والتمثيل، فالمعنى لا يوجد في الشيء وليس محايثا له، إنه يتسرب إليه عبر أدوات التمثيل، وهو ما يشير إلى أن إدراك الكون ليس مباشرا، فالشيء لا يوجد في ذاته، بل مثواه الوعي الذي يدركه.

وعلى هذا الأساس يمكن فهم البناء النظري الذي تندرج ضمنه هذه المقولة. فالتصور العام الذي يقدمه بورس للسميوزيس يستند إلى مبدإ سميائي يقول بإمكانية وجود إحالة من المحتمل ألا تتوقف عند حد بعينه. فعندما يتم التمثيل وتنفلت الدلالة من عقالها، فإن أمر إيقافها عند حد بعينه يصبح مستحيلا. فالتمثيل يحيل على الشيء الممثل وفق مبدإ للتوسط، ولا يقود التوسط إلى تعيين معنى و إنما يفتح السيرورة الدلالية على كل الاحتمالات الممكنة. وبعبارة أخرى فإن الفكر لا يمكن أن يترجم إلا في فكر آخر، فمادام الشيء في حد ذاته علامة،

فلن يكون مجديا البحث عن إحالة خارج ما يرسمه الفكر أي خارج ما ترسمه العلامات.

ورغم ذلك، إذا كنا لا نستطيع تصور نهاية بعينها للنفق التأويلي، فنحن قادرون، مع ذلك، على رسم بداية له. فالأول محدد والنهائي محتمل، والبداية خطوة أما النهاية فدروب تسير في جميع الاتجاهات وبلا أفق ولا تخوم. ولهذا يمكن القول إن فعل العلامة مرتبط بنشاطين مختلفين ومتكاملين يقود أحدهما إلى الآخر:

1. النشاط الأول مرتبط بفعل إنتاج الدلالة في مستواها الأولي، أو مستواها التقريري الحرفي. فالطابع "الموضوعي" (أو لنقل الطابع البيذاتي) للمعنى يتحدد من خلال وجود مادة أولية منها تشتق كل المعاني "النفعية" الموجهة نحو الاستجابة لحاجات أولية. فالعلامة تعين وتسمي وتشير، وفي هذه الحالة، فإنها لا تتجاوز حدود الإشارة إلى ما هو معطى من خلال حدود فعل التمثيل ذاته: أي ما يخص معنى العلامة ومعنى النص ومعنى الواقعة وذلك ما تقتضيه عناصر التجربة المشتركة.

وبما أن الخروج من دائرة التعيين إلى ما يشكل بحق عالم التأويل بمفهومه الواسع يقتضي التخلص من مقتضيات الإحالة المباشرة (الإحالة الأولى) وإعادة ترتيب العناصر وتنظيمها وفق علاقات جديدة، فإن الضمانة الوحيدة على سلامة هذه الحركة التدليلية وقدرتها على إنتاج الدلالات المتنوعة هو وجود هذا "الحد الأدنى المعنوي" المرتبط بتجربة حياتية لا تتجاوز حدود الاستجابة للبعد النفعي فيها (يمكن بالتأكيد في هذه الحالة التساؤل عن فحوى النفعي ومتى تكون الحاجة نفعية أو مرتبطة بلذة. وهنا أيضا يقتضي الأمر تحديد السياق المباشر لفعل العلامة). وبعبارة أخرى فإن التأويل اللامتناهي يقتضي وجود

مدلول أولي (كيفما كان وضعه) تبنى على أساسه مجمل المعارف التي تنتجها حركة الإحالات اللاحقة. وهذا ما يقودنا إلى الحركة الثانية ضمن فعل السميوزيس.

2. النشاط الثاني هو الذي يقذف بالعلامة من موقعها التعييني المباشر، إلى عالم جديد من الدلالات؛ وهذه الدلالات ليست معطاة بطريقة مباشرة من خلال ما يبدو من ظاهرالعلامة، بل يشير إلى تجربة ضمنية، فـ "العلامة تحتوي أو تشير إلى مجمل مكوناتها الأكثر إيغالا في القدم". فإذا كانت الإحالة الأولى (أو الإحالات الأولى) تحدد منطلقا لسيرورة ما، فإن الإحالات اللاحقة تخلق سلسلة من المسيرات التأويلية التي تدخل عبرها الذات المؤولة (القارئ) كعنصر أساس في عملية إنتاج الدلالات المتنوعة.

ومع ذلك، لا وجود لفاصل بين النشاط الأول والثاني، فلا يمكن تصور واقعة تكتفي بإنتاج دلالة واحدة خاصة بالتعيين، وبالمثل لا يمكن تصور فعل تأويلي لا يسلم بوجود مادة (نص) سابقة عنه. إن النشاط التأويلي، وفق الغايات السميوزيسية، المعلنة أو الضمنية، فعل كلي، إن كانت آثاره المباشرة هي تعيين دلالة ما (تعيين ما) فإن عمقه لا تحدده سوى الإحالات التي تجعل من أي نسق سميائي بؤرة للتوالد الدلالي اللامتناهي. و"التأويل اللامتناهي أمر ممكن عند بورس. فالواقع يمثل أمامنا باعتباره متصلا (continuum) حيث لا وجود لكيانات مطلقة".

ورغم إقرارنا المبدئي بأن السميوزيس لامتناهية في الزمان وفي المكان، فإن ثقل الحاجات الإنسانية الدائمة- التواصلية منها أساسا- يقود إلى تحجيم هذه الطاقة الجبارة وتسييجها ضمن سياقات تمكن الذات من الاستقرار على دلالة بعينها.

وبناء على ذلك فإن "غاياتنا المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه السلسلة غير المحددة من الإمكانات. فمع السيرورة السميوزيسية ينصب اهتمامنا على معرفة ما هو أساس داخل كون خطابي محدد". وهذا يعني أن السيرورة التأويلية- رغم كل ما قلناه- متناهية من حيث التجسيد العملي، أي من حيث ارتباطها في التحقق الفعلي بسياقات خاصة تمنح وحداتها هوية خاصة.

وهذا ما يشكل الفاصل الحقيقي بين ما اصطلح عليه بالمتاهة التأويلية (dérive interprétative) وبين السميوزيس في التصور الذي يقترحه بورس. ففي المتاهة التأويلية تنبعث الدلالة من فعل العلامة كسيرورة بلا رادع ولا ضفاف ولا حدود. فما نحصل عليه من معرفة، بعد أن يستنفد الفعل التأويلي طاقاته، لا علاقة له بالنقطة التي شكلت بداية التأويل؛ فبإمكان أية علامة أن تحيل على أية علامة أخرى، كما بإمكان أي شيء أن يشير إلى شيء آخر. "وفي هذه الحالة فإن الإيحاءات تنتشر بشكل سرطاني بحيث إننا كلما انتقلنا إلى مستوى أعلى تم نسيان العلامة السابقة أو تم محوها، فجوهر اللذة التي تخلقها المتاهة تكمن كلية في الانتقال من علامة إلى أخرى، ولا غاية لهذه الرحلة اللولبية بين العلامات والأشياء سوى هذه اللذة ذاتها".

ويقدم راستيي في كتابه "الدلالة التأويلية" مثالا قد يصدق على الحالة التي نحاول تشخيصها. يقول المثال: "أنت مساعد، ستظل الطماطم خضراء (Vous êtes assistant، les tomates resteront vertes). إن الجملة تتكون من جزءين لا رابط بينهما من حيث الدلالة المباشرة التي تحيل عليها الوحدات المكونة للجملة. فأن يربط مصير الطماطم بمصير الأستاذ المساعد، فذاك أمر في غاية الغرابة، ومع ذلك فإن راستيي "ينبش" في ذاكرة الكلمات، و"يعدل" و"يرتب" و"يصوغ العلاقات" ليكتشف في النهاية وجود رابط بين الجزء الأول من الجملة

وجزئها الثاني، وهو ما يشكل، في نظره، انسجام الجملة وإمكانية تداولها باعتبارها كونا دلاليا "مقبولا". وهذا الرابط يتحدد من خلال الفصل بين كيانين:

1. كيان المؤسسة الجامعية التي تحكمها هرمية في الإطارات تجعل من الأستاذ "المساعد" أدنى إطار وأوله، فهو إذن يشكل مرحلة البداية في الحياة المهنية للأستاذ، وفي هذه الحالة نكون أمام المعنم / بدئي/.

2. حالة الطماطم التي تمر بمراحل لكي تصبح صالحة للاستهلاك. فهي تنتقل من الفجاجة إلى النضج من خلال الانتقال من اللون الأخضر إلى اللون الأحمر. وفي هذه الحالة فإن اللون الأخضر يحيل على البداية، أي يشير إلى المعنم / بدئي/.

والخلاصة أن الجملة "تريد أن تقول": أنت مساعد وستظل مساعدا. فنحن في هذه الحالة لا نبحث عن دلالة للجملة، وإنما نبحث عما يجمع بين أجزائها المتنافرة.

وعلى النقيض من ذلك فإن مفهوم السميوزيس- في تصور بورس على الأقل- يشير إلى شيء مخالف تماما لهذا. فعلى عكس المتاهة، فإن الإحالات المتتالية لا تقطع صلة اللاحق بالسابق، كما أنها لا تلغي الروابط بين عناصر الشبكة التأويلية الواحدة. فالعلامة تكتسب مزيدا من التحديدات كلما أوغلت في الإحالات والانتقال من مؤول إلى آخر. من هنا، فإن الحلقات المشكلة لأي مسير تأويلي تقود إلى إنتاج معرفة أعمق وأوسع من تلك التي تقدمها العلامة في بداية المسير. وهكذا فإن ما نحصل عليه من معرفة في نهاية السلسة هو تعميق للمعرفة التي تطرحها العلامة في حدها البدئي. فما تقوم به الإحالات هو تعميق للمعرفة السابقة لا نفي لوجهها البدئي، فالعلامة "هي شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر" كما يقول بورس.

ولتوضيح هذا التوالد، نستعين بمثال يورده إيكو، في سياق غير سياقنا، لكنه يصدق مع ذلك على حالتنا. يقول المثال: في مواجهة الأضواء المنظمة للسير في مفترق طرق ما، أعرف أن "الأحمر" يعني/التوقف/، في حين يعني "الأخضر" /المرور/. لكني أعرف أيضا أن الأمر /توقف/ يعني /إجبارية/، في حين إن السماح بـ/مرور/ يعني "اختيار حر" (فبإمكاني عدم اجتيازالطريق). وبالإضافة إلى ذلك، فأنا على علم بأن /الإجبارية/ تعني "ذعيرة نقدية"، في حين أن /الاختيار الحر/ يدل تقريبيا على "يجب اتخاذ قرار".

ويقدم للمزيد من التوضيح الترسيمة التالية:

ذعيرة دال قرار

وجوب دال اختيار حر

توقف أحمر أخضر مرور

م د د م

وبالتأكيد ففي هذا المثال برهنة كافية على نوعية هذا التوالد الدلالي وميكانيزماته المرتبطة بالإحالات التي تطلق عنان السميوزيس لارتياد مناطق دلالية من كل الأنواع والأحجام. فداخل هذا التوالد هناك:

1. علاقة بين الوحدات قائمة على النمو التصاعدي لـ"الكمية المعنوية" التي تتوفرعليها النواة الدلالية المعطاة مع عملية التمثيل الأولى. فكل إحالة تضيف قدرا من الدلالة إلى الإحالة السابقة عنها.

2. إن نقطة "النهاية" (إنها نهاية مفترضة، فهي كذلك ضمن سياق خاص فقط) داخل هذه السيرورة التدليلية تقوم بتعميق معرفتنا بما وضع للتداول في الإحالة الأولى. وهكذا، فإن معرفتنا بالأحمر قد ازدادت وتنوعت دروبها دون أن تفقد، مع ذلك، الصلة بالدلالة التي منحت لها في بداية السلسلة.

من هنا، فإن انتفاء الطابع المطلق عن الكيانات المشكلة للكون الإنساني، هو ما يَحُد، من زاوية أخرى، من سلسلة الإحالات وتكاثرها. فالقول بنسبية الواقعة معناه القول إن ما يبدو صحيحا في هذا السياق ليس كذلك في سياق آخر وضمن شروط أخرى. وبناء على هذا، فإن "التأويل ليس وليد بنية الذهن البشري، وإنما هو نتاج للواقع الذي تقيم دعائمه السميوزيس".

السيميائية السردية [La sémiotique narrative]:

يحدد السيميائيون موضوع بحثهم بدقة، ويتمثل في "المحتوى"، انطلاقا من العلاقة السردية وفق رؤية (يملسيف Hjelmslev Louis) للعلامة اللسانية المشكلة من دال (التعبير)، ومدلول (المحتوى).[1] وباختيارهم للمدلول (المحتوى) يلغون وبشكل آلي الدال (التعبير) من دائرة اهتمامهم، ويؤكد ذلك "شميث Schmitt " في قوله: "إن المهمة الأساسية للسرديات هي تحليل المحتوى بصفة عامة".[2]

كما يؤكد "غريماس" في مختلف دراساته الفكرة نفسها، موضحا الهدف الذي تنشده السيميولوجية وهو الإمساك بالمعنى أو الدلالة، بغض النظر عن المظاهر الأخرى التي يتخذها هذا السرد.[3]

ويتجلى هذا الاختيار المنهجي للسيميولوجيين في التركيز على المحتوى من خلال التعريف الذي تقترحه جماعة "أنتروفيون Groupe d'entrevernes" للمصطلح: "Narrativité السردية" فهو مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجل

---

[1] Louis Hjelmslev, Essais linguistiques, Les Editions De Minuits,Paris,1971, PP. 3544.

[2] سعيد يقطين، قال الراوي، البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص. 14

[3] J. GREIMAS, Du sens: Essais sémiotiques, Ed .Du Seuil,Paris,1970,P. 158 .

في الخطاب، والضامن لإنتاج المعنى.[1] ويذهب "كورتيس Courtes" المذهب نفسه، فيرى أن ارتباط الحكي بـ"السردية Narrativité ارتباط وثيق، ولذلك يحدد السردية في الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، وهذا من شأنه إحداث تحول من وضعية أو حالة إلى وضعيات جديدة عن طريق التتابع.[2]

وبعد أن حصر السيميولوجيون موضوع بحثهم في السردية دافعوا عن مواقفهم، وأبرزوا أهمية الدلالات، وحضورها الدائم في كل البنى السردية. ومن بين المدافعين عن هذا الاتجاه "آن. إينو" التي ترى أنه يمكن الحديث عن الحكائية عندما يصف نص ما من جهة أولى حالة بداية على صورة علاقة امتلاك أو فقدان لموضوع ذي قيمة، ومن جهة ثانية فعلا أو متتالية من الأفعال التي تنتج حالة جديدة مخالفة لحالة البداية.[3] كما ترى أيضا "أن علم الدلالات يتجسد بطريقته وبرنامجه أكثر منه بنتائجه، لكنه يدفع بالباحثين إلى حركة دائمة لتوضيح حدود الدلالات ووعيها الجماعي لكي لا تعطل مستقبلا عمليات المعرفة الأخرى."[4]

وقد عرف مجال البحث في السرديات توسعا كبيرا، وخلافا لما ذكرناه من آراء حول اتجاهات السيميولوجيين وتركيزهم على المحتوى باعتباره الماهية التي تدور حولها الدراسات، ويشتغل عليها تحليل الخطاب، يهتم السرديون بالتعبير- حسب المصطلح الذي يوظفه السيميولوجيون، أو الخطاب الذي يستخدم

---

[1] Groupe d'entrevernes, Analyse sémiotique des textes, Presses universitaires de Lyon, 1984,P. 14

[2] J. COURTES, Analyse sémiotique des discours ,Hachette, Paris,1990, P. 7072

[3] A .HENAULT, Narratologie, sémiotique générale .Les enjeux de la sémiotique, P. U. F .Paris,1983 P .145

[4] آن إينو، مراهنات دراسة الدلالات اللغوية، ترجمة: أوديت بتيت، وخليل أحمد، دار السؤال للطباعة والنشر، دمشق، 1980، ص. 11

كمقابل للقصة- باعتباره الصورة التي يتجلى أو يتحقق من خلالها المحتوى، وبالتالي يمكن أن يقدم مُحتوى واحدٌ من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيته.[1]

فالخلاف بين الرؤيتين واضح وعميق، حيث يعتبر السرديون الخطاب عنصرا جماليا يصل المادة السردية بالأدبية، في حين تخالف نظرة السيميولوجيين ذلك.[2]

ويشير "جيرار جينيت GENETTE .G" إلى الفرق الجوهري بين السرديين والسيميولوجيين في قوله: "توجد الخاصية الأساسية في التركيز على الصيغة، وليس على المحتوى إذ لا وجود للمحتويات السردية، فهناك تسلسل أفعال أو أحداث قابلة لأن تجسد من خلال أية صيغة تمثيلية."[3] وقد ساعدت بحوثه على تصنيف مجال السرديات، لأنه حصر موضوعها في صيغة السرد (الخطاب)، في حين وسع المشتغلون بالحكي مجال اهتمامهم بانطلاقهم من المحتوى، ولذلك ألفينا غريماس يعتبر السردية سابقة على التجلي في خطاب معين، ويربطها بمستوى سيميولوجي متميز عن المستوى اللساني، وهي منطقيا سابقة، كيفما كانت اللغة المختارة لتحققها.[4] وقد تباينت التصورات بشأن تحديد المصطلحات الموظفة في الدراسات الصادرة هنا وهناك، وعلى الرغم من محاولة الرجوع إلى أصول وجذور المفاهيم لتضييق الهوة بل وردمها، تظل الحدود والفواصل قائمة، إنها حدود الاستعمال المرتهن بهذا التصور أو ذاك، كما يقول سعيد يقطين.[5] وقد

---

(1) سعيد بقطين، قال الراوي، ص. 16

(2) المرجع السابق، ص. 16

(3) G. GENETTE, Nouveau discours du récit, Seuil, Paris, 1983,P. 12

(4) A. J. GREIMAS, 1970, p. 158

(5) سعيد يقطين، قال الراوي، ص. 16

لاحظ الدارس "علي عبيد" الخلط نفسه بين مصطلحات: سارد وراو، وهو ما دعاه إلى إعادة النظر في الدلالة المعجمية لبعض المصطلحات.[1]

ولم تبق السرديات حبيسة "الخطاب" بل توسعت لتشمل المادة الحكائية، وقد أكد ذلك "ميك بال Micke Bal" حين تحدث عن السرديات في مجال توسيع اختصاصها، وهو يعتبر القصة (Fable) متتالية من الأحداث المحكية، تتوزع إلى قسمين: عناصر ثابتة، وأخرى متحولة، أو إلى موضوعات وصيرورات، فالموضوعات لا يمكن فهمها فقط بواسطة الفواعل (الثابتين) ولكن من خلال الأماكن والأشياء، أما الصيرورات فهي التغيرات الطارئة داخل مختلف الموضوعات.[2]

إن اعتماد السرديين الإنجازات التي حققت على مستوى الخطاب، وعدم إغفال المادة الحكائية في تصوراتهم، يفيدنا كخلفية نظرية لتحليل خطاب رواية الصراع العربي- الصهيوني، حيث ينطلق تصور مشروعنا من بناء المتن الحكائي في رواية الصراع العربي الصهيوني للبحث عن المظهر المشترك في كل نص من روايات المدونة، ومن ثم نسلك طريقا نحو البحث عن خصائص الخطاب الروائي وفق تصور لا يسعى إلى استنساخ النموذج الغربي، و إنما قصاراه أن يستفيد من العناصر التي تنير لـه السبيل، وتساعده على القراءة الواعية للنص الروائي، وتمده بالأدوات الإجرائية التي تمكنه من محاصرة موضوع البحث وتفكيكه، و إعادة تركيبه وفق المناهج الحديثة.

---

(1) انظر: علي عبيد، كيف يرى المبصرون ما صوره الأعمى في رسالة الغفران، مجلة سنوية تصدرها مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود، الدار البيضاء، 2000، ص. 810

(2) Micke Bal, Narratologie, Editions Klincksieck, Paris, 1977, P. 10.

ويقوم البحث- الذي نحن بصدد إنجازه- على الفرضية التي أشار إليها "رولان بارت R.BARTHES" في عام 1968 ضمن المقال الذي أصدرته مجلة: (Tel quel) بعنوان "نظرية جامعة Théorie d'ensemble"،[1] إلى جانب "فكو" و"ديريدا" و"غريماس" وهو أحد المنظرين لعلم الدلالة البنيوي (Sémantique structurale)[2] والذي كان لـه فضل تأسيس هذه الفرضية عام 1966، وأدار عليها كل النظرية في علم السيميولوجية، ثم تمحورت حولها أعمال المدرسة التي سميت فيما بعد بـ: "المدرسة السيميائية لباريس Ecole Sémiotique de Paris". حيث تعتبر هذه الفرضية المقصوص أو الحكي جملة هائلة؛ والحكي (Récit) وهو الاسم الإجناسي (*) (Le nom générique) الذي تنضوي تحته جميع الأسماء التابعة لهذا الجنس من قصة، ورواية، وأسطورة، وغيرها. والكلمة الفرنسية Récit مشتقة من اللاتينية "Récitave" التي تعني قرأ

---

[1] R. BARTHES,M .Faucault, J .Derrida, et autres, Théorie d'ensemble, éd .Du Seuil, Coll .Tel Quel, Paris, 1968

[2] A. J .Greimas, Sémantique structurale, recherche de méthode, Larousse,Paris,1966.

* إجناسي:Générique أجنس الأشياء جعلها تنتمي إلى جنس واحد، فهي متجانسة. ويقال عن شيء ينتمي إلى جنس، أو يلخص جنسا بكامله، ومثال ذلك:عنوان إجناسي. وهو مناقض للفظ جنس الذي يعني: النوع من كل شيء.

وفي اللسانيات:يقال عن لفظ ذي معنى عام، يشمل مجموعة طبيعية لأشياء، يكون فيها كل عنصر- يحمل اسما معينا، كما يستخدم لفظ "الطير" للدلالة العامة على كل أنواع الطيور:السقر، الغراب، الحمام، العصفور.. الخ. ويستخدم لفظ إجناسي مناقضا للنوعي. إجناسيVsنوعي. انظر: Grand P. .dictionnaire encyclopédique Larousse, Volume. 5,Librairie Larousse, Paris, .473233

بصوت عال، ثم أصبحت تعني Raconter أي قص، ومن معانيها ما ينقل كتابة أو شفاها من أحداث حقيقية أو خيالية. (1)

كما تعتبر هذه الفرضية الجملة مقصوصا صغيرا، وبوسعنا أن نجد في المقصوص كل الوظائف الكبرى التي نراها في الجملة، حيث يوجد ثنائيان (Deux couples)، وأربعة حدود. فأما الثنائي الأول فهو:

فاعل (Sujet) ← موضوع (Objet) يربط بينهما التقابل (Opposition) على مستوى الرغبة (Désir) أو التحري (Quête). ففي كل قصة هناك من يرغب في شخص أو شيء أو يبحث عنه.

وأما الثنائي الثاني فهو مساند (Adjuvant) ← معارض (Opposant) ينوبان على المستوى السردي عن الأحوال، وعن الصفات في المستوى النحوي، ويربط بينهما التقابل على مستوى الاختبارات (Les épreuves)، لأن أحدهما يساند الفاعل في بحثه، والآخر يعارضه. (2)

وتماثل القصة/الخطاب الجملة الفعلية، وتتحقق هذه المماثلة في ضربين: تبدو في القصة من وجهة تركيبية: (فعل ← حدث)، (فاعل ← شخصية)، زمان مكان، وتبدو المماثلة الثانية في كون الإنتاج الحكائي تمثيل لرؤية وتصور للعالم كما يتحقق من خلال تجربة خاصة. (3)

ويقتضي البحث المنهجي في بنية العمل السردي الروائي التمييز نظريا بين العمل السردي الروائي من حيث هو حكاية، وخطاب (Discours). فهو حكاية باعتباره يثير واقعة، وبالتالي يفترض أشخاصا يفعلون الأحداث،

---

(1) Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, volume. 8,,P. 8772.

(2) A. J. Greimas, Sémantique Structurale, Op .Cit .P. 180

(3) سعيد يقطين، قال الراوي، ص. 26

ويختلطون بصورهم المروية مع الحياة الواقعية.[1] ولو استعرنا لغة أرسطو لقلنا: إن الحكاية هي الفعل، والفعل هو ما يمارسه أشخاص بإقامة علاقات في ما بينهم ينسجونها، فتنمو وتتشابك وتنعقد وفق منطق خاص بها.[2]

وتستوجب الحكاية بواسطة الكتابة ساردا يسردها، كما تستوجب قارئا يقرأ ما يسرده السارد. وبذلك لا تصبح مجموعة الأحداث التي وقعت هي الأهم في العمل السردي الروائي، بل كيفية الرواية: كيف يسرد السارد الحكاية؟ وهذا ما لا يجعل العمل الروائي حكاية وحسب، بل هو خطاب أيضا، على أن النظر في العمل الروائي من حيث هو خطاب أو حكاية، لا يعني الفصل بينهما، إنما هو منهج تقيمه الدراسة على المستوى النظري، إذ لا وجود للحكاية إلا في خطاب، ولا لخطاب سردي إلا في حكاية.

ولما كانت الحكائية مقولة كلية ثابتة تضم شبكة من المقولات الفرعية كلما توفرت في أي عمل أمكننا وسمه بأنه ينتمي إلى جنس السرد، فكيف تتحقق الحكائية، وما العناصر الثابتة الدالة عليها؟

تتحقق الحكائية من خلال تحقق العناصر الآتية في الإنتاج الأدبي:

1. فعل أو حدث قابل للحكي.
2. فاعل أو عامل يضطلع بدور ما في الفعل.
3. زمان الفعل.
4. مكانه أو فضاؤه.

---

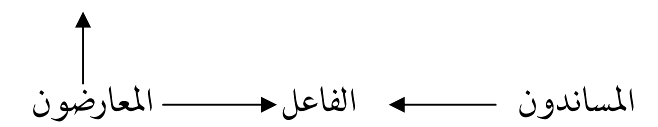
(1) يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، سلسلة دراسات نقدية، الفارابي، 1990، ص. 27

(2) المرجع السابق، ص. 27

تتداخل هذه العناصر مجتمعة وتتراكب في مجرى العمل الحكائي مشكلة حكائيته، أي: انتماؤه إلى جنس السرد. ويمكننا النظر إلى كل عنصر من عناصر الحكائية في ذاته باعتباره" بنية كلية" تضم بنيات جزئية في مستوى من التحليل، ويمكن أن يُبحث في مستوى آخر عن العلاقات التي تربط بين مختلف هذه البنيات. [1]

وتبدو هذه البنية التوليدية بسيطة لكنها تطوي بين دفتيها كل مقصوصات الدنيا كما يقول رولان بارت، "وما أن يتناول الدارس تحولات هذه البنية والطريقة التي تتجلى فيها السلاسل الاستبدالية (Les paradigmes) حتى تضاء كونية الأشكال (L'universalité des formes)، وأصالة المضامين، وتواصلية العمل الأدبي، وملابسات الموقف القصصي". [2]

ويقدم غريماس في الترسيمة الآتية البنية السردية السطحية للمقصوص، وهي تختزل فرضية العوامل الستة: [3]



المساندون ← الفاعل ← المعارضون

---

[1] سعيد يقطين، قال الراوي، ص. 1920

[2] عبد الكريم حسن، عبد القادر ربيعة والتشويه من الداخل في ضوء العلاماتية البنيوية، مجلة عالم الفكر، ع/3، الكويت، 1992، ص. 77

[3] A. J .Greimas,(1966),P180.

وتمثل هذه الترسيمة (Schéma) البنية السردية السطحية للمقصوص (La structure narrative superficielle) وهي لا تختزل فرضية غريماس فحسب، وإنما تختزل كافة الفرضيات والنظريات التي قامت على تحليل المقصوص منذ فلاديمير بروب ومن جاء بعده إلى اليوم.[1]

وغالبا ما استعمل هذا النموذج "العاملي" الذي عرضه الجيرداس جوليان غريماس لأول مرة عام 1966 في تحليل الحكايات، نظرا إلى أهميته في الدراسات السيميائية، غير أن (ر. غودور) يجد فيه بعض الثغرات، والتي تبدو في الظاهر ثانوية، ولكنها تشكل في الواقع خطرا على التوازن الذي يمثله، ورغم ذلك فإن هناك وسيلة لاستعادة العناصر الأساسية لنظرية العوامل (الفواعل) حسب رأي رومان غودور.[2]

نموذج 1966: قدم اللساني (ل. تانيار L. Tesnière) الإطار العام للنموذج، "ولفت القياس الذي استعمله نظرَ غريماس؛ فالملفوظ فاجعة بسيطة- كذا- تشتمل على دعوى وممثلين وظروف، وعندما تنتقل الدعوى والممثلون والظروف من مستوى الواقع المسرحي إلى مستوى التركيبة البنيوية، تصبح على التوالي الفعل والفواعل والفضلة."[3]

وقد حدد (تانيار) فواعل ثلاثة: من يقوم بالفعل، أي الفاعل في النحو التقليدي، من يتحمل الفعل أو الموضوع، وأخيرا من يستفيد من الفعل أو

[1] A. J. Greimas, J. Courtes, Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Paris, 1979, P. 49.

[2] رومان غودور، تجديد النموذج الفاعلي، تر: أحمد السماوي، مجلة دراسات مغاربية، ع/8، الدار البيضاء، 1998، ص. 24

[3] المرجع السابق، ص. 24

من يَضُرّ به الفعل، وهو من يُعبّر عنه بالفاعل الثالث"[1] أما الفضلة فتشير إلى الزمان والمكان والحال.[2]

ولم يأخذ غريماس إلا بمفهوم المستفيد وتخلى عن مفهوم الضحية، وقد سمى هذا الثنائي من العوامل: مرسلا ومرسلا إليه، وهما العبارتان اللتان استعارهما من ياكبسون.[3].

غير أن المرسِل- بالنسبة إلى غريماس- لا يبلغ المرسل إليه رسائل بل أي موضوع آخر. وقد أدخل غريماس جردين آخرين للعوامل: جرد فلاديمير بروب المتصور من خلال شخصيات الحكاية الخرافية، وجرد (إ. سوريو E. Sourieau المتصور من خلال شخصيات المسرح، والمقارنة بين هذه النماذج تبرز العاملين الجديدين: المساعد والضديد.

---

[1] المرجع السابق، ص. 24

[2] L. Jesnière, Eléments de syntaxe structurale, Klincksieck, Paris, 1959, P. 108109

[3] A. J. Greimas,J. Courtes,1979,P. 49

جدول مقارني بين جرود العوامل (الفواعل)

النموذج العاملي (غريماس)	الشخصيات الخرافية (بروب)	شخصيات المسرح (سوريو)
الذات	البطل	القوة الموضوعاتية الموجهة
الموضوع	الشخص المرغوب فيه.	ممثل الخير، والقيمة الموجهة.
المرسِل	أبو الشخص المرغوب فيه، المنتدب	الحكم، واهب الخير.
المرسل إليه	البطل	المتحصل المفترض على القيمة
المساعد	الواهب، المساعد	المساعد
الضديد	الخائن	الضديد

ويتجلى من خلال قراءة عناصر نموذج 1966، أن التواصل والرغبة هما المحوران اللذان يدور حولهما الثنائيّان: مرسِل/مرسَل إليه (التواصل)، وذات/موضوع (الرغبة). أما الفاعلان الجديدان فهما يوجدان عن طريق صلتهما برغبة الذات. فالمساعد يسهل رغبة الذات، والضديد يحول دون ذلك[1].

[1] A. J. Greimas,(1966), P. 180

وعلى الرغم من الهزات التي عرفها هذا النموذج، والتي تسبّبت فيها التطبيقات اللاحقة لقواعد المربع السيميائي على كل من عناصر النموذج، إلاّ أن الضوابط التي خضع لها التحديد النظري الجديد لنظرية غريماس، أقنعت بصواب التعديلات التي أجراها على نموذجيْ: بروب وسوريو.

ونحن إذ نهتدي بهذا المنهج في بحثنا، فلأنه ذروة ما توصل إليه الفكر النقدي في العصر الحديث من دقة في المصطلح، وامتلاك للآلة المفهومية القادرة على توظيفه واستثماره.

السيميوطيقا [Sémiotique]:

مهما حاولنا إيجاد محاولة لتعريف هذين المصطلحين: السيميوطيقا Sémiotique والسيميولوجيا sémiologie معترفين أننا لا نستطيع أن نستقر على تعريف دقيق ومحدد، لأن "أية محاولة للتعريف، لابد لها أن تصطدم بتعدد وجهات النظر في تحديد هوية هذا الحقل المعرفي تحديدا قارا، خصوصا إذا نحن أدركنا الحيز الزمني الذي يستغرقه وهو حيز قصير"، ويضيف جون كلود كوكيه J.C.Coquet أحد أقطاب مدرسة باريس السيميائية قائلا: "إن القارئ العادي، وكذلك الباحث في مجال العلوم الاجتماعية من حقهما أن يتساءلا عن موضوع هذا العلم، إلا أنهما مع ذلك يجب أن يعلما- على الأقل- أن التعريفات والتحديدات، تختلف، ولا سيما إذا تعلق الأمر بموضوع علمي لم يمر على ميلاده وقت طويل".

إن هذين المصطلحين يترادفان على المستوى المعجمي، حيث استعملا في الأصل للدلالة على "علم في الطب وموضوعه دراسة العلامات الدالة على المرض". ولا سيما في التراث الإغريقي حيث عدت السيميوطيقا جزءا لا يتجزأ من علم الطب.

وقد وظف أفلاطون لفظ Sémiotike للدلالة على فن الإقناع، كما اهتم أرسطو هو الآخر بنظرية المعنى وظل عملهما في هذا المجال مرتبطا أشد ما يكون بالمنطق الصوري، ثم توالت اهتمامات الرواقيين الذين أسسوا نظرية سيميولوجية تقوم على التمييز بين الدال والمدلول والشيء (المرجع).

ومع بداية النهضة الأروبية نصادف الفيلسوف ليبنتز Leibnitz الذي "حاول أن يبحث عن نحو كلي للدلائل، وعن ضرورة وجود لغة رياضية شكلية تنطبق على كل طريقة في التفكير".

وإذ حاولنا استقراء تراثنا العربي، وجدناه حافلا بالدراسات المنصبة على دراسة الأنساق الدالة، وكشف قوانينها ولا سيما تلك المجهودات القيمة التي بذلها مفكرونا من مناطقة وبلاغيين وفلاسفة وأصوليين... إلخ. بيد أن مثل هذه الآراء السيميولوجية التي شملتها كل هذه المجالات المعرفية لم تكن منهجية أو مؤسسة على أسس متينة ولم تحاول يوما أن تؤسس نظرية متماسكة تؤطرها أو تحدد موضوع دراستها أو اختيار الأدوات والمصطلحات الإجرائية الدقيقة التي تقوم عليها. وبالتالي لم تفكر في استقلالية هذا العلم، بل ظلت هذه الآراء السيميولوجية مضطربة تجرفها وتتقاذفها التصورات الإيديولوجية والسوسيولوجية والثقافية. ويقول مبارك حنون في هذا الصدد: "إلا أن مثل تلك الآراء السيميولوجية التي احتضنتها مجالات معرفية عديدة. بقيت معزولة عن بعضها البعض. ومفتقدة لبنية نظرية تؤطرها كلها.

وإذا، بقيت عاجزة عن أن تبني لنفسها كيانا تصوريا ونسيجا نظريا مستقلا إلى أن جاء كل من سوسير وبورس".

يتفق جل الباحثين على أن المشروع السيميولوجي المعاصر بشر به سوسير في فرنسا في كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة"، وارتبط هذا العلم بالمنطق على يد الفيلسوف الأمريكي شارل ساندرس بورس CHS. PEIRCE في أمريكا.

لكن على الرغم من ظهورهما في مرحلة زمنية متقاربة، فإن بحث كل منهما استقل وانفصل عن الآخر انفصالا تاما إلى حد ما. فالأول- كما قلنا- بشر في "محاضراته" بظهور علم جديد سماه السيميولوجيا (Sémiologie) سيهتم بدراسة الدلائل أو العلامات في قلب الحياة الاجتماعية ولن "يعدو أن يكون موضوعه الرئيسي مجموعة الأنساق القائمة على اعتباطية الدلالة" على حد تعبير سوسير -Saussure الذي يقول كذلك في هذا الصدد: "ونستطيع- إذا- أن نتصور علما يدرس حياة الرموز والدلالات المتداولة في الوسط المجتمعي، وهذا العلم يشكل جزءا من علم النفس العام. ونطلق عليه مصطلح علم الدلالة Sémiologie: من الكلمة الإغريقية دلالة.Sémion وهو علم يفيدنا موضوعه الجهة التي تقتنص بها أنواع الدلالات والمعاني. ومادام هذا العلم لم يوجد بعد فلا نستطيع أن نتنبأ بمصيره غير أننا نصرح بأن له الحق في الوجود وقد تحدد موضوعه بصفة قبلية. وليس علم اللسان إلا جزءا من هذا العلم العام".

وقد تزامن هذا التبشير مع مجهودات بورس (1839-1914) الذي نحا منحى فلسفيا منطقيا. وأطلق على هذا العلم الذي كان يهتم به بـ "السيميوطيقا SEMIOTIQUE " واعتقد تبعا لهذا أن النشاط الإنساني نشاط سيميائي في مختلف مظاهره وتجلياته. ويُعد هذا العلم في نظره إطارا مرجعيا يشمل كل الدراسات. يقول وهو بصدد تحديد المجال السيميائي العام الذي يتبناه: "إنه لم يكن باستطاعتي يوما ما دراسة أي شيء- رياضيات كان أم أخلاقا أو ميتافيزيقا أو جاذبية أو ديناميكا حرارية أو بصريات أو كيمياء أو تشريحا مقارنا أو فلكا أو علم نفس أو علم صوت، أو اقتصادا أو تاريخ علوم أو ويستا

(ضرب من لعب الورق) أو رجالا ونساء، أو خمرا، أو علم مقاييس دون أن تكون هذه الدراسة سيميائية.

إذا، فالسيميوطيقا حسب بورس تعني نظرية عامة للعلامات وتمفصلاتها في الفكر الإنساني، ثم إنها صفة لنظرية عامة للعلامات والأنساق الدلالية في كافة أشكالها... وبالتالي، تعد سيميائية بورس مطابقة لعلم المنطق. يقول أمبرطو إيكو Umberto Eco في هذا الخصوص عن بورس محددا مضمون علمه بكل دقة ووضوح وعلاقته بعلم المنطق: "لنستمع الآن إلى بورس: إنني حسب علمي الرائد أو بالأحرى أول من ارتاد هذا الموضوع المتمثل في تفسير وكشف ما سميته السيميوطيقا SEMIOTIC أي نظرية الطبيعة الجوهرية والأصناف الأساسية لأي سيميوزيس محتمل" إن هذه السيميوطيقا التي يطلق عليها في موضع آخر "المنطق" تعرض نفسها كنظرية للدلائل. وهذا ما يربطها بمفهوم "السيميوزيس" الذي يعد على نحو دقيق الخاصية المكونة للدلائل".

ويحسن بنا في هذا المضمار، أن نستحضر بعض تعاريف باقي الباحثين السيميائيين ولو بإيجاز كي يتسنى لنا التمييز بين المصطلحين أو بعبارة كي نستطيع الإجابة عن السؤال الذي يفرض نفسه علينا بإلحاح ألا وهو: الفرق بين المصطلحين .وبالتالي، هل يؤثر تغيير شكل المصطلحين على تغيير مضمونهما؟ فهذا بيير غيرو Pierre Guiraud أحد أساتذة جامعة نيس الفرنسية- يعرف السيميوطيقا قائلا: "السيميوطيقا علم يهتم بدراسة أنظمة العلامات، اللغات، أنظمة الإشارات، التعليمات... إلخ. وهذا التحديد يجعل اللغة جزءا من السيميوطيقا".

يتبين لنا من خلال هذا التعريف أعلاه، أن غيرو يتبنى نفس الطرح السوسيري الذي يعتبر اللسانيات فرعا من السيميولوجيا، غير أن رولان بارت

Roland Barthesسيفند هذا الطرح ويقلب المعادلة على عقبيها، بتأكيده على أن السيميولوجيا لا يمكن أن تكون سوى نسخة من المعرفة اللسانية. فإذا كان العالم السوسيري قد ضيق الدرس السيميولوجي ووجه كل اهتماماته للغة، وجعلها الأصل محل الصدارة، فإن مفهوم بارت للسيميولوجيا فسح المجال بحيث اتسع حتى استوعب دراسة الأساطير واهتم بأنسقة من العلامات التي أسقطت من سيميولوجية سوسير كاللباس وأطباق الأكل والديكورات المنزلية، ونضيف الأطعمة والأشربة وكل الخطابات التي تحمل انطباعات رمزية ودلالية. أما جورج مونان George Mounin أحد أنصار اتجاه سيمياء التواصل بفرنسا إلى جانب كل من بريطو Prieto وبويسنس Buyssens ومارتينيه Martinet... إلخ فيعني بالسيميولوجيا: "دراسة جميع السلوكات أو الأنظمة التواصلية، وعوض في الفرنسية بالسيميوطيقا ." SEMIOTIQUE ثم نصادف باحثا آخر وهو أمبرطو إيكو أحد أقطاب المدرسة الإيطالية السيميائية الذي يفضل استبدال مصطلح السيميولوجيا SEMIOLOGIE بمصطلح السميوطيقا SEMIOTIQUE يقول في مستهل كتابه: البنية الغائبة La structure Absente معرفا هذا العلم: "السيميوطيقا تعني علم العلامات".

أما بالنسبة إلى مدرسة باريس التي تضم كلا من غريماس Greimas وكوكيه Coquetوأريفي Arrivé إلخ... فلها تعريف مغاير للتعاريف السالفة الذكر. فالسيميوطيقا في مشروعها "تأسيس نظرية عامة لأنظمة الدلالة."

هذا، ويتبين لنا من خلال التعريف أن السيميولوجيا والسيميوطيقا متقاربتان في المعنى. فالسيميولوجيا- إذا- مترادفة للسيميوطيقا، وموضوعها دراسة أنظمة العلامات أيا كان مصدرها لغويا أو سننيا أو مؤشريا كما تدرس

أنظمة العلامات غير اللسانية. فلم تعد ثمة أسباب أو مبررات تجعل أحد المصطلحين يحظى بالسيادة دون الآخر. وإن كانت هناك أسباب تميز بعضهما.

فهي في الواقع أسباب تافهة تعتمد النزعة الإقليمية على حد تعبير ترنس هوكز الذي يقول في هذا الخصوص: "ومن غير اليسير التمييز بينهما، وتستعمل كلتا اللفظتين للإشارة إلى هذا العلم (يعني به علم الإشارات) والفرق الوحيد بين هاتين اللفظتين أن السيميولوجيا مفضلة عند الأوربيين تقديرا لصياغة سوسير لهذه اللفظة، بينما يبدو أن الناطقين بالإنجليزية يميلون إلى تفضيل السيميوطيقا احتراما للعالم الأمريكي بيرس؛ لكن الصيغة الثانية السيميوطيقا كتسمية لمجال هذا العلم هي التي أقرت أخيرا. وقد أخذ بها من قبل "المجمع الدولي لعلم السيميوطيقا" المنعقد بباريس في شهر يناير سنة 1909م. يقول أمبرطو إيكو في هذا الصدد: "لقد قررنا على كل حال أن نتبنى هنا بصفة نهائية مصطلح السيميوطيقا Sémiotique بدون أن نتوقف عند المناقشات حول التوريطات الفلسفية أو المنهجية لكلا المصطلحين. نحن نخضع بكل بساطة للقرار المتخذ في يناير سنة 1969 بباريس من لدن الهيئة الدولية التي تمخضت عنها الجمعية الدولية للسيميوطيقا والتي قبلت (بدون أن تقصي استعمال السيميولوجيا) مصطلح السيميوطيقا على أنه هو الذي ينبغي ابتداء من الآن أن يغطي جميع المفاهيم الممكنة للمصطلحين المتنافس فيهما".

والاختلاف بين السيميولوجيا والسيميوطيقا في رأي كثير من الباحثين لا يجب أن يأخذ الجانب الأوسع، أو الحيز الكبير من اهتماماتهم. إذ هما سيان كما رأينا، غير أن هذه الأخيرة، ونعني السيميوطيقا أصبحت تطغى في الساحة.

يقول غريماس ردا على سؤال روجي بول دروا Roger-Pol-droit حول الاختلاف بين المصطلحين في حوار صدرته صحيفة "العالم Le Monde" 7يونيو 1974م تحت عنوان: "علم العلامات": "أظن أنه لا ينبغي أن نضيع الوقت في

مثل هذه الجدالات الكلامية حينما تكون أمامنا أشياء كثيرة. فعندما تقرر منذ سنوات في 1968 إحداث جمعية دولية، وجب الاختيار بين المصطلحين. وبتأثير من جاكبسون وموافقة ليفي شتراوس وبنفنست وبارت بالإضافة إلي تم التمسك بالسيميوطيقا غير أن مصطلح السيميولوجيا له جذور عميقة في فرنسا. ومن ثم تم الأخذ بتسمية مزدوجة، وقد يعتقد اليوم أن الأمر يتعلق بشيئين مختلفين. وهذا أمر مغلوط طبعا. وسنقترح في الغالب وتبعا لنصيحة هيلمسليف لتخصيص اسم السيميوطيقات Sémiotiques للأبحاث المتعلقة بالمجالات الخاصة كالمجال الأدبي والسينمائي والحركي كما سنعتبر السيميولوجيا بمثابة النظرية العامة لهذه السيميوطيقات".

أهم ما يمكن أن نستشفه من خلال هذا التصريح الـ"ڤريماصي" هو أنه حاول أن يقدم تفسيرا دقيقا لظاهرة لم يتم الحسم فيها على ما يبدو واقترح تبعا لنصيحة هيلمسليف Hjelmslev الأبحاث التي سيختص بها كل على حدة. فالسيميوطيقا ستنصب اهتماماتها على القسم المتعلق بالمجالات التطبيقية في حين يعد علم السيميولوجيا مجالا نظريا عاما تندرج تحته جميع السيميوطيقات وهذا ما نلامسه من خلال تصفحنا لبعض الكتب التي ألفت في هذا المجال. فحينما يتعلق الأمر بتحليل نصوص أدبية كانت أم توراتية (دينية) أو حينما يتعلق الأمر بمحاولات تطبيقية بصفة عامة. يفضل مؤلفو هذه الكتب استعمال مصطلح السيميوطيقا لعنونة مؤلفاتهم التطبيقية ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: عن المعنى: محاولات سيميوطيقية Du sens:essais sémiotiques لغريماس و"موباسان: سيميوطيقة النص، تمارين تطبيقية Maupassant:la " sémiotique du texte: exercices pratiques"والتحليل السيميوطيقي للنصوص Analyse sémiotique des textes - لجماعة أنتروفيرن وغيرها من المؤلفات مثل: ميشيل أريفي وكوكيه إلخ...

ونستنتج من كل ما سبق، أن السميولوجيا والسميوطيقا كلمتان مترادفتان مهما كان بينهما من اختلافات دلالية دقيقة، أي إن السيميولوجيا تصور نظري والسيميوطيقا إجراء تحليلي وتطبيقي. وبالتالي، يمكن القول بأن السيميولوجيا هي علم ونظرية عامة ومنهج نقدي تحليلي وتطبيقي.

الصورة / الإقونة [Icône]:

لقد تعرّض النصّ الأدبي إلى كثير من الخلخلة والاضطراب في التحديد لدى النقاد المعاصرين عرباً وأعاجم، وورد المصطلح بكثير من التسميات أبرزها: الإشارة والمؤشر والدليل والإقونة والإقون والشيفرة والمؤول والعلامة.. وسواها من المصطلحات المتناثرة المتكاثرة، التي تدلّ على اختلاف القراءات في المفاهيم.

ففي التراث العربي مثلاً، عرف البلاغيون والنقاد الصورة في جانبها الفني كوسيلة "يعتمد عليها الناقد لكشف مواقف الشاعر وتجربته ومدى الأصالة الفنية التي يتمتّع بها وبيان الأساليب المستخدمة في التصوير". ثم إنّ فكرة الصورة بمعناها الحديث "لم تبرز عند القدامى، لكن القضايا التي تناولتها كانت متوفّرة وموجودة، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، وقد اتسع مفهومها لتشمل ما هو أبعد من الوسائل البلاغية المعروفة...".

وفي العصر الحديث، فإنّ ما يزيد في أهمية مصطلح (الإقونة)، هو أنّ السيميائية كنظرية تختصّ بدراسة العلامات وتصنيفها وتمييزها وتعليلها على مختلف مفاهيمها، جعلت من هذا اللفظ (Icône) علامة دالة تحيل الدّارسين على كثير من التداعيات، وتعمل على تهريب المعنى من النصّ الأدبي.

في ضوء هذه الأهمية، وفي بعض القواميس الأجنبية الأصلية فإن هذا المصطلح "ينحدر من أصل لاتيني إكون (Ikon) وفي اللغة الروسية (Ikona).

ظهر عام 1938، متجلياً في رسومات زيتية دينية منجزة على ألواح خشبية في

الكنائس الشرقية التي كانت تملأ الجدران بأيقونات، وبصور رجال نبلاء أكبر من الحجم الطبيعي".

وعليه فمصطلحات من مثل: Iikon، Icône ، Icon ، Image ، eikon على رغم الاختلاف فيها، هي ألفاظ أكثر استعمالاً في الكنيسة الإغريقية في روسيا وتطلق على تلك الصور التي تمثل مريم والقديّسين.

والأيقونة في بعض المعاجم الأجنبية، مثل (المعجم الألسني) وضمن تحديدات س. بيرس يوجد فرق بين الأيقونة والاستدلال والرّمز، والمقصود بها العلامات اللائي ما في الواقع الخارجي، ولهن نفس الميزات مع الموضوع المعيّن مثل: وصمة الدّم واللون الأحمر أو مثل الكتابة الهيروغليفية/ الصينية المصرية.

ويتحدّد مدلول اللفظة في المعجم الفرنسي الموسوعي "بالعلامة التي تتحدّد بموضوعها الدينامي أو الحيوي بموجب طبيعة داخلية، والاستدلال بالعلامة التي تحدّد بموضوعها الحيوي بموجب العلاقة الواقعية التي تربطها به "ثم الرمز بالعلاقة التي تحدّد بموضوعها الحيوي في نطاق المعنى الذي تؤول إليه".

للتوسيع في تحديدات المنظرين السيميائيين الغرب، فإن ش. س بيرس (CH. S.Peirce) سمّى ما هو أيقوني (Iconique) كلّ أنظمة التمثيل القياسي المتميّز عن الأنظمة اللسانياتية، والمصطلح يتكوّن من كلمة يونانية قديمة تعني صورة (Image) ثم وضع المصدر الذي يعوّض المصطلحات غير الموجودة Imagique، Imagesque الصورة في المجتمعات الغربية، والمقصود صورة الله. ثم أصبحت شيئاً فشيئاً تأخذ عماد الخيال.

من هنا يتضح، أنّ مصطلح الأيقون (Icône) لدى بيرس "يقوم على مفهوم التشابه والتماثل حين يتمّ التركيز على نقل ومحاكاة خصائص الشيء الموجود في العالم الخارجي، وتجسيدها كما تجسّد اللوحة الشخصية ملامح صاحبها".

وفي النقد العربي المعاصر، أصبح مفهوم الإيقون من العلامات التي تحتل مكانة مهمّة في المجال السيميائي، حظيت باهتمام النقاد والألسنيين في الثقافة الحديثة، التي أصبحت تعتمد أساساً العلامات الأيقونية والصورة بوجه خاصّ.

ففي المعجم الألسني لصاحبه جورج مونان، يتحدد لفظ الأيقونة: كشكلٍ من الأشكال الثلاثية السمة (العلامة) بحسب تصوّر شارل بيرس، القرينة المؤشر والرّمز، من ذلك تصميم البيت (المنزل) أيقونة في حدّ ذاته وهو وفي معجم اللسانية لبسام بركة، علامة مبنية على تشابه بينها وبين الشيء المحسوس الذي تشير إليه، مثل الصورة بالنسبة إلى صاحب الصورة، وكلّ ما هو أيقوني Iconique وهكذا، يلتبس مدلول المصطلح بلفظ الصورة (Image) لدى بعض المعاجميين، ويقترن بالسمة والعلامة (Marque) لدى آخرين، مثل: محمد رشاد الحمزاوي.

وعند تقصي الكتابات النقدية المعاصرة، نلفي المصطلح يظهر في شتى الصور والأشكال، ممثلة في الحالات الآتية:

الحالة الأولى: المتمثلة في التمسّك بالأصول التراثية البلاغية وصوغ المفهوم وفق هذا الإطار، ويمثلها في هذا المساق صلاح فضل مثيراً مصطلح "الصّورة" كلفظ يقترب مدلولـه من مفهوم الإيقون، لأنه لا يكاد يشير إلى الأشكال البلاغية الناجمة عن عمليات التشابه والقياس فحسب، بل يمتدّ ليشمل جميع أنواع الأشكال والأوضاع الدلالية غير العادية، مع أن الكلمة توحي في أصلها بالأثر الناجم عن المحاكاة في الأدب باعتباره خطاباً يعكس "صورة" لشيء آخر مماثل.

وعليه، فصلاح فضل يؤكّد على أنّ مصطلح "صورة" تجلى منذ السريالية، إلى درجة أن أصبح يدلّ عموماً على مجمل الإجراءات الخاصة بكتابة الشعر والأدب.

والحالة الثانية: التأرجح بين شكلين مصطلحين هما: الأيقون، والأيقونة،

والاشتقاق فيهما أيقوني وأيقونية (Iconique) باعتبار الإشارة في نظرية بيرس إيقونية حيث تدلّ على الشيء بفضل التشابه أو التماثل من المشير والمشير إليه، ثم إن الصّور والرّسوم البيانية هي أشهر الإشارات الأيقونة، أما صوت نباح (Woof) فأيقوني إلى حدّ ما لنباح كلب، وكلّ آثار تقليد الأصوات الطبيعية تعتمد الأيقونية السمعية.

غير أن الملاحظ في ترجمة هذا المفهوم وتبيئته في الحداثة العربية لدى النقاد العرب، اتجه نحو مصدر أحادي في اللغة الإنجليزية وفي الثقافة الأمريكية لدى بيرس، من ذلك ما عن لدى نصر حامد أبو زيد، وسيزا قاسم في اعتبار الأيقونة بأنها صورة تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي، وتظهر نفس خصائص الشيء المشار إليه. (نقطة دم بالنسبة إلى اللون الأحمر" وفي موضع آخر، عرّفها بالعلامات التي تحتلّ مكانة مهمّة في المجال السيميائي، وتحظى باهتمام النقاد والألسنيين في الثقافة الحديثة. وفي مساق حديثه عن مجهودات لوتمان والعلماء السوفيات بعامّة، وجماعة تارتو وموسكو، بخصوص العلامات العرفية والعلامات الأيقونية قرن الباحث المصطلح بلفظ (الصورة).

وخلال بحث مترجم عن تودوروف ترجم الباحث عثماني ميلود المصطلح بلفظ الأيقونة، كخاصية مشتركة مع الموضوع المشار إليه، تؤمثل خصائصها، معتبراً اللفظ المحاكي أيقوناً، والاستعارة أيقونة. مستحضراً أهم الفروق الجوهرية بين الأيقونة القرينة ثم الرمز:

الإيقونة كلّ رسم بياني أو لوحة أو غيرهما.

أما القرينة أو الأثر، فهي دليل علامة على موضوعها عبر عملية تأويل يقوم بها القارئ.

إن الرمز في نظر بيرس علامة محدّدة من طرف موضوعها الديناميكي.

وفي ذات الموضوع أي اقتران الإيقونة (بالرسم التصويري) حدّد بعض الباحثين أمثلة للعلامات الأيقونية هي: الصورة والتخطيط والاستعارة، معتبرين "مفهوم الأيقونة يكون نافعاً شريطة أن نأخذ في اعتبارنا مؤهلتين، الأولى كون مبدإ التشابه طبيعياً جداً... والثانية كون التشابه يدخل في حسابه، ليس مجرّد علاقة موضع واحد بموضوع واحد".

وكذلك في ذات الترجمة لدى باحثين آخرين يلاحظ الاعتماد على ترجمة المصطلح إيقونة، نقلاً عن الثقافة الإنكليزية، واقتران اللفظ بالصورة ثم المؤشر Index، والمصطلحان "إشارتان لـهما دوافعهما ومبرّراتهما أي نستطيع أن نعلّل الرابطة بين الدّال والمدلول منطقياً أو عقلياً".

ودائماً بخصوص ذات الثنائية (صورة/ إيقونة)، سعى عادل الفاخوري إلى تخريج جديد للإيقونة هو صورة Image واستعارة (تمثيل بياني) (Diagramme)، معتبراً الصورة الفوتوغرافية للوحة لجوكوندا أيقونة الجوكوندا، وهي صورة تمثال أفلاطون. ومثل هذا المذهب نحاه عبد القادر فيدوح، معتبراً تأسيس النظام السيميوطيقي ينبني على نوعين من العلامات: العلامات العرفية (الكلمة) والعلامات الأيقونية (الصورة) وفي ضوء ذلك ترجم المصطلح إيقونة بِـ (Icon)، والمفهوم يكتسي مميزاته الدّلالية "من مجموع الملامح المشتركة لسياقها الرمزي والمعجمي والتركيبي".

ونجد تخريجاً آخر قدّمه بعض الباحثين السيميائيين، هو القول بلفظ إيقونة كعنصرٍ يتحقق مع الدلالة الطبيعية التي تحدث عنها، س. ش. بيرس، والتشابه القائم بين الدال والمدلول وأنّ الإيقونة ليس لـها موضوع بل يتحكّم بين طرفيها الدال والمدلول في تماثل مذهب رشيد بن مالك وسامية حبيب وحنون مبارك.

اسم الباحث	الترجمة	المرجع
بسام بركة	إقونة صورة	معجم اللسانية م س ص 103
محمد رشاد الحمزاوي	سمة علامة	معجم المصطلحات اللغوية الحديثة م س ص 129
صلاح فضل	الأيقون صورة	بلاغة الخطاب ص 239
نصر حامد أبو زيد وسيزا قاسم	علامة	مدخل إلى السيميوطيقا م س ص: 169ـ 33
عبد الملك مرتاض	إيقونة	نص ـ أدب نص ثلاثة مفاهيم نقدية م س ص 274
	إقونة	أ ـ ي دراسة سيميائية تفكيكية م س ص 80
	مماثل (سمة)	شعرية القصيدة ـ قصدية القراءة م س ص: 234 ـ 235
محمد مفتاح	إيقون مماثلة	التشابه والاختلاف م س على التوالي 150 ـ 198
عادل الفاخوري	إيقونة صورة استعارة تمثيل بياني	حول إشكالية السيميولوجيا ص 182
نور الدين النيفر	الآداتية للغة	فلسفة اللغة واللسانيت م س ص: 74

اسم الباحث	الترجمة	المرجع
حلام الجيلالي	مماثل أمثولة	تقنيات التعريف في المعاجم العربية المعاصرة م س ص: 221

العامل [L'actant]:

يُعدّ دورا أساسيا في مستوى البنية العميقة للسرد (يُقابله الوظيفة عند سوريو والشخص الدرامي عند بروب والشخصية الخارقة عند لوتمان). وأدخل إلى السرد عن طريق غريماس الذي أخذه من تيسنيير Tesnière الذي استخدمه ليُشير إلى وحدة تركيبية، وبإعادة تنظيم نمطية للأدوار التي اقترحها بروب وسوريو. وتوصل غريماس إلى الوصول إلى ما سماه النموذج العاملي[1]. الذي هو بنية العلاقات القائمة بين العوامل، ودلالة السرد ككل تدرك من خلال هذه البنية[2]. ويضم النموذج العاملي ستة عوامل:

- الذات (الأسد عند سوريو والبطل عند بروب).
- الهدف (الشمس عند سوريو والشخص المرغوب عند بروب).
- المعين (القمر عند سوريو والمعين أو المانح عند بروب).
- الخصم (مارس المريخ عند سوربيو والوغد أو البطل الزائف عند بروب).

(1) جيرالد برنس، "المصطلح السردي"، ترجمة: عابد خزندار ومحمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص: 17 بتصرف.

(2) المرجع نفسه، ص: 18 بتصرف.

وفي الصياغة الجديدة لنموذج غريماس فإن المعين والخصم اعتبرا إلحاقين وليسا عاملين[1].

وطوَّر غريماس نموذجه العاملي في ضوء الأبحاث الشكلانية التي تناولت الحكايات العجيبة، وخاصة أبحاث بروب، فقد رأى أن هذا الباحث أوضح مفهوم العوامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، وخاصة عندما وزّع الوظائف الـمتعددة على سبع شخصيات أساسية، وهي التي اعتبرها غريماس بمثابة عوامل، ذلك أن بروب نفسه اعتبر الشخصيات الرئيسية كبنية مجردة تُحدّد من أعلى جميع الإمكانات التي يُفترض أن تعرفها الحكايات العجيبة على مستوى قيام الممثلين بالأعمال، وهذا ما جعل غريماس يقول: "إنّ العوامل تمتلك إذن قانونا "ميتا لسانيا"، بالنسبة إلى المُمثّلين، إنها تفترض بالإضافة إلى ذلك التحليل الوظيفي؛ أي التكوين التَّام لدوائر نشاطها"[2].

الـمُحايثة [immanence]:

يُعد مفهوم "المحايثة" من المفاهيم التي أشاعتها البنيوية في بداية الستينات، ليصبح بعد ذلك مفهوما مركزيا استنادا إليه يفهم النص وتنجز قراءاته. وأصبح "التحليل المحايث" هو كلمة السر التي يتداولها البنيويون كبضاعة مهربة تشفي من كل الأدواء. فـ"التحليل المحايث" هو وحده الذي يجيب عن كل الأسئلة ويدرك كل المعاني. والمقصود بالتحليل المحايث أن النص لا ينظر إليه إلا في ذاته مفصولا عن أي شيء يوجد خارجه. والمحايثة بهذا المعنى هي عزل النص والتخلص من كل السياقات المحيطة به. فالمعنى ينتجه نص مستقل بذاته ويمتلك دلالاته في انفصال عن أي شيء آخر.

---

[1] المرجع نفسه، ص: 17 بتصرف.

[2] حميد لحمداني، "بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي"، ص:33.

ومع ذلك، فإن المحايثة لها أصول أخرى غير ما أثبتته البنيوية في تفاصيل تحاليلها. فالمحايثة هي ما هو معطى بشكل سابق على الفعل الإنساني وتمفصلاته، فهي، كما يشير إلى ذلك لالاند في قاموسه، مرتبطة بنشاطين: نشاط يحيل على كل ما هو موجود بشكل ثابت وقار في كائن ما، وآخر يحيل على ما يصدر عن كائن ما معبرا عن طبيعته الأصلية. وفي الحالتين معا نكون أمام مضامين سابقة ومعطاة مع الطبيعة ذاتها. وفي هذا السياق فإن المحايثة هي رصد لعناصر لا تفرزها السيرورة الطبيعية لسلوك إنساني مدرج داخل الزمنية باعتبارها مدى يخبر عن المضامين وينوعها.

ولقد حاول القديس أوغستين شرح السيرورة المنتجة للتلفظ الإنساني باعتباره مدخلا أساسا نحو الفهم وإنتاج الدلالات، من خلال القول بوجود " معرفة محايثة" يمتلكها الله ويسربها إلى الإنسان عبر مفصلتها في ألفاظ ثلاثة: لفظ القلب وهو لفظ مفكر فيه خارج أي لسان وهو ما يشبه القدرة التي يملكها الإنسان من أجل اكتساب اللغة، واللفظ الداخلي، وهو لفظ مفكر فيه من خلال لسان ما، وهو ما يشبه لحظة تصور العالم من خلال حدود لسانية، ثم اللفظ الخارجي، وهو اللفظ الذي ينتسب إليه الفرد اختيارا أو قدرا. والأساس في كل هذا أن المعرفة، من منظور لاهوتي، سابقة في الوجود على السلوك الإنساني ومصدرها محفل متعال، ولا يقوم هذا الإنسان إلا بتصريفها في وقائع بعينها.

وتعد هذه التعاريف مدخلا رئيسا لتحديد مضمون هذا المفهوم في مواقعه الجديدة كالتحليل السردي مثلا، حيث يشار إلى مفاهيم مشتقة منه ولا تدرك إلا في علاقتها به من قبيل "الدلالة الأصولية" و"مستويات التحليل" و"النص ومستوياته". ولقد كانت السميائيات السردية، خاصة تحت تأثير يالمسليف، الذي كان يقول بضرورة دراسة اللسان دراسة محايثة بعيدا عن كل العناصر

الخارجية، سباقة إلى الاستفادة من المردودية المعرفية والتحليلية لهذا المبدإ في تحديد مستويات الدلالة وأنماط تشكلها.

فاستنادا إلى روح هذا المفهوم تبلورت الفكرة القائلة بأن الدلالة لا تكترث للمادة الحاملة لها، ولا دور لهذه المادة في ظهورها وانتشارها واستهلاكها. وهذا معناه أن هناك سقفا مضمونيا (مادة مضمونية محايثة) يتحدد من خلال ثنائيات توجد خارج مدارات التحقق.

وعلى هذا الأساس كان الحديث عن المحايثة والتجلي باعتبارهما يغطيان نمطين للوجود في حياة الدلالة وتجليها عبر الوسيط السردي: المادة المضمونية العديمة الشكل، وهي المادة التي يستند إليها المبدع بدئيا من أجل إنتاج نصوص مخصوصة. وهناك الأشكال المضمونية التي تشير إلى التحققات الخطابية المخصوصة، وهي ما يخبر عن التلوين الثقافي الخاص بتوزيع المادة المضمونية.

على أن المادة المحايثة في هذا المجال لا علاقة لها بمضامين إلهية أو غيرها. إن الأمر يتعلق بالنماذج السلوكية التي تفرزها الممارسة وتضعها أساسا لكل تواصل. فمن نافلة القول إننا نتواصل من خلال النماذج لا من خلال النسخ المتحققة. والحاصل أن المادة التي نتحدث عنها هي وليدة ممارسة سابقة تمكن السلوك المفرد من التحقق المعقول وتغتني في ذات الوقت من خلال كل تحقق.

المتعاليات النصّية [TRANS TEXTUALITY]:

هي كل ما يجعل نصّاً يتعالق مع نصوص أخرى، بشكل ضمني أو مباشر. وقد خصص لها جيرار جينيت كتاباً بأكمله سماه: PALIM PSESTES. SEUIL. PARIS 1983 حدد فيه أنماط المتعالقات النصّية

المتناصّ [INTERTEXT]:

هو مجموعة النصوص التي يمكن تقريبها من النصّ سواء كانت في ذاكرة الكاتب أم القارئ، أم في الكتب. وهو النصّ الذي يستوعب عدداً من النصوص، ويظل متمركزاً من خلال المعنى عند لوران جيني، بينما يناقش ريفاتير الخلط السائد بين التناصّ والمتناصّ، فيرى أن المتناصّ هو مجموع النصوص التي يمكن تقريبها من النصّ الموجود تحت أعيننا، أو مجموع النصوص التي نجدها في ذاكرتنا عند قراءة مقطع معين.

المعنى [sens]:

استنادا إلى مفهوم المحايثة يمكن تناول المعنى وتحديد مداراته. فالمعنى من المفاهيم التي تستعصي على التحديد والضبط. ورغم أن الاستعمال العادي لا يميز إلا نادرا بين المعنى والدلالة، فإن الفرق بينهما واسع وكبير. ولا عجب أن نجد يالمسليف، وهو صاحب مدرسة قائمة الذات في التحليل الدلالي، يجعل من المعنى المادة التي تشتق منها الدلالات. وباعتباره كذلك، فإنه قريب من مفهوم "الشيء في ذاته" كما يتصوره كانط، فبالإمكان أن نتعرف على الطاولة من حيث الامتداد والمقاومة واللون والذوق ولكننا لا نستطيع التعرف على جوهر الطاولة.

ولعل هذا ما دفع گريماص مثلا إلى النظر إلى المعنى من زاويتين: "أولا باعتباره ما يسمح بالقيام بعمليات الشرح والتسنينات التي تنقلنا من سنن إلى آخر، وثانيا باعتباره ما يؤسس النشاط الإنساني منظورا إليه كقصدية. فلا شيء يمكن أن يقال عن المعنى قبل أن تتم مفصلته على شكل دلالات".

ويضعنا هذا الأمر أمام تقابل جديد يصف العلاقة بين المعنى باعتباره مادة، وبين الدلالة باعتبارها شكلا لهذا المعنى ومشتقة منه. ولهذا فإن ما تدرسه السميائيات، في تصور گريماص على الأقل، ليس جواهر مضمونية مكتفية

بذاتها؛ إنها تدرس، على النقيض من ذلك، أشكالا مضمونية، وهي ما يشير إلى التحققات الممكنة للمادة الأصلية (ما نعرفه عن الخير ليس مادة، بل أشكال تتحقق في الصيغ التي يتم من خلالها تجسيد فكرة الخير).

أما داخل الاستقطاب الثنائي الشهير الذي يميز بين بعد تقريري وآخر إيحائي، فقد نُظر إلى المعنى من زاوية ضيقة جدا. فما يفهم بشكل مباشر من الواقعة دونما استعانة بشيء آخر يطلق عليه المعنى، في حين تعد الدلالات غير المعطاة بشكل مباشر معاني ثانية، أو دلالات مصدرها الثقافة والتاريخ، وهي دلالات يتم الحصول عليها من خلال تنشيط ذاكرة الواقعة والدفع بها إلى تسليم كل دلالاتها. ففي الحالة الأولى يطلق على المعنى التقرير، ويطلق عليه في الحالة الثانية الإيحاء.

وليس بعيدا عن ذلك ما نعثر عليه في التراث العربي حيث ميزت الشعرية العربية ممثلة في أحد رموزها الشامخة بين "المعنى" و"معنى المعنى"، فالكلام عند عبد القاهر الجرجاني مثلا على ضربين: ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده وضرب آخر يدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض (...) فها هنا عبارة مختصرة وهي أن نقول: "المعنى" و"معنى المعنى"، تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة، و"بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر". فالمعنى الأول كما يتجلى من خلال فعل الإحالة الأولى هو الإحالة المباشرة التي تتم داخل العلامة وبشكل مباشر، أما معنى المعنى فهو الدلالة التي تشير إلى السياقات الممكنة التي تشتمل عليها العلامة.

وتلك هي المنطلقات الأساس التي انبنت عليها فكرة السميوز، أي السيرورة التي تشترطها الدلالات لكي توجد. فالأصل واحد، أي معنى معطى من خلال

لحظة الإحالة الأولى، والامتدادات متنوعة. وهو أمر لا يخص كلمات اللسان فحسب، بل يشمل كل ما تنتجه الممارسة الإنسانية من أشياء وإيماءات أو كلمات أو طقوس. وفي هذا المستوى يقف التدليل عند حدود رصد النفعي المباشر في السلوك الإنساني، أما في المستوى الثاني فيتم التخلص من العام المكره والضروري للإيغال في المحلي والثقافي والخاص. حينها تبرز قيمة المتعة التي تولدها الدلالات غير الإكراهية. في الحالة الأولى يشار إلى تأويل مباشر وعفوي، ويشار في الحالة الثانية إلى تأويل حيوي ينشط ذاكرة الكلمات والوقائع والموضوعات.

المصاحبات الأدبية [PARA LITERATURE]:

هي الاستشهادات الأدبية التي تدخل في بنية نصّية معينة.

المناصّ [PARATEXTE]:

وهو ما نجده في العناوين، والمقدمات، والخواتم، وكلمات الناشر، والصور.

رابعا: مصطلحات البنيوية التكوينية:

البنيوية التكوينية [Structuralisme génétique]:

عبارة عن تصور علمي حول الحياة الإنسانية ضمن بعدها الاجتماعي. وتمنح تصوراتها النفسية من آراء فرويد، ومفاهيمها الإبستيمولوجية من نظريات هيــجل وماركس وجان بياجي. أما على المستوى التاريخي والاجتماعي، فتعود تناصيا إلى آراء هيجل وماركس وكرامشي ولوكاتش والماركسية ذات الطابع اللوكاتشي.

ويستهدف لوسيان كولدمان من وراء بنيويته التكوينية رصد رؤى العالم في الأعمال الأدبية الجيدة عبر عمليتي الفهم والتفسير بعد تحديد البنى الدالة في شكل مقولات ذهنية وفلسفية. ويُعد المبدع في النص الأدبي فاعلا جماعيا يعبر عن وعي طبقة اجتماعية ينتمي إليها، وهي تتصارع مع طبقة اجتماعية أخرى لها تصوراتها الخاصة للعالم، أي إن هذا الفاعل الجماعي يترجم آمال وتطلعات الطبقة الاجتماعية التي ترعرع في أحضانها، ويصيغ منظور هذه الطبقة أو رؤية العالم التي تعبر عنها بصيغة فنية وجمالية تتناظر مع معادلها الموضوعي "الواقع".

وتنبني منهجية لوسيان گولدمان السوسيولوجية على اعتبار العمل الأدبي أو الفني عملا كليا، أي دراسته كبنية دالة كلية. وهذا يستلزم تحليل النص بطريقة شمولية وذلك بتحليل بنياته الصغرى والكبرى من خلال تحليل عناصره الفونولوجية والتركيبية والدلالية والبلاغية والسردية والسيميولوجية دون أن نضيف ما لا علاقة له بالنص، إذ علينا أن نلتزم بمضامين النص دون تأويله أو التوسع فيه، وبعد ذلك نحدد البنية الدالة وهي مقولة ذهنية وفلسفية تستخلص من كلية العمل الأدبي عبر توارد تيماته المتواترة. ويشكل كل هذا عملية الفهم

LA COMPREHENSION. وعندما نحدد البنية الدالة والرؤية للعالم المنبثقة عن الوعي الممكن، نقوم بتفسير تلك الرؤية خارجيا أو ما يسمى لدى گولدمان EXPLICATION، وذلك بتحديد العوامل المؤثرة في هذه البنية وكيف تشكلت من خلالها رؤية العالم. ويعني هذا أنه لا بد عند إضاءة النص الأدبي وفهمه فهما كليا وحقيقيا من الانتقال إلى خطوة أساسية وهي تفسير النص خارجيا بالتركيز على العوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية والثقافية والنفسية على الرغم من الطابع الفردي لما هو نفسي. ويعني كل هذا أن البنية الدالة ذات الطابع الفلسفي لا يمكن أن تبقى ساكنة، بل لا بد من إدراجها ضمن بنية أكثر تطورا لمعرفة مولداتها وأسباب تكوينها؛ لذلك سميت بالبنيوية التكوينية.

الفهم والتفسير [La compréhension et l'éxplication]:

إذا كان الفهم هو التركيز على النص ككل دون أن نضيف إليه شيئا من تأويلنا أو شرحنا، فإن التفسير هو الذي يسمح بفهم البنية بطريقة أكثر انسجاما مع مجموع النص المدروس. ويستلزم التفسير استحضار العوامل الخارجية لإضاءة البنية الدالة.

الرؤيــة للعالم [La vision du monde]:

هي "مجموعة من الأفكار والمعتقدات والتطلعات والمشاعر التي تربط أعضاء جماعة إنسانية (جماعة تتضمن، في معظم الحالات، وجود طبقة اجتماعية) وتضعهم في موقع التعارض في مجموعــات إنسانية أخرى". ويعني هذا أن الرؤية للعالم هي تلك الأحلام والتطلعات الممكنة والمستقبلية والأفكار المثالية التي يحلم بتحقيقها مجموعة أفراد مجموعة اجتماعية معينة. إنها باختصار تلك الفلسفة التي تنظر بها طبقة اجتماعية إلى العالم والوجود والإنسان والقيم. وتكون مخالفة بالطبع لفلسفة أو رؤية طبقة اجتماعية أخرى. فمثلا رؤية الطبقة البرجوازية للعالم تختلف عن رؤية الطبقة

البروليتارية، ورؤية شعراء التيار الإسلامي مختلفة جذريا عن رؤية شعراء التيار الاشتراكي في أدبنا العربي المعاصر.

التماثـــل [Homologie]:

إن العلاقة بين الأدب والمجتمع ليست علاقة آلية أوانعكاسية أو علاقة سببية دائما، بل على العكس ، فإنها علاقة ذات تفاعل متبادل بين المجتمع والأدب ، وبتعبير آخر إن الأشكال الأدبية- وليست محتويات الأدب- تتماثل مع تطور البنيات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية ، ويعني هذا أن هناك تناظرا بين البنية الجمالية والبنية الاجتماعية بطريقة غير مباشرة ولا شعورية، وأي قول بالانعكاس بينهما يجعل الأدب محاكاة واستنساخا وتصويرا جافا للواقع، ويعدم في الأدب روح الإبداع والتـتخييل والاسطيطيقا الفنية. إذاً، "هناك تناظر دائم في كل عمل إبداعي... بين واقعه وموضوعه، بين بنية شكلية ظاهرة، وبنية موضوعية عميقة، بين اللحظة التاريخية والاجتماعية واللحظة الإبداعية، بين سياقية الجدل الروائي، وسياقية الجدل الاجتماعي".

الوعي القائم والوعي الممكن [La conscience réelle e t la conscience possible]:

الوعي القائم هو الوعي الواقعي الموجود لدى الشخصية في الحاضر. وهو الوعي الموجود تجريبيا على مستوى السلب. ويعني هذا أن الوعي القائم هو "وعي آني لحظي وفعلي، من الممكن أن يعي مشاكله التي يعيشها، لكنه لا يملك لنفسه حلولا في مواجهتها والعمل على تجاوزها". أي إنه وعي ظرفي، فكل مجموعة اجتماعية تحاول فهم الواقع وتفسيره انطلاقا من ظروفها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية والدينية والتربوية، دون أن يكون لها تصور مستقبلي وإيديولوجيا لاقتراح بديل إيجابي ومثالي لحياتها المعيشية. وإذا

كان الوعي القائم هو وعي الحاضر والآني والمرحلي، فإن الوعي الممكن هو وعي إيديولوجي مستقبلي يتجاوز جدلا الوعي القائم والوعي الزائف المغلوط. وإذا كان الوعي القائم هو وعي التكيف والمحافظة على الواقع، فإن الوعي الممكن هو وعي التغيير والتطوير، ويصبح الوعي الممكن في كلية العمل الأدبي المنسجم رؤية للعالم وتصورا فلسفيا وإيديولوجيا للطبقة الاجتماعية.

"وإذا كان الوعي الفعلي يرتبط بالمشكلات التي تعانيها الطبقة أو المجموعة الاجتماعية، من حيث علاقاتها المتعارضة ببقية الطبقات أو المجموعات، فإن هذا الوعي الممكن يرتبط بالحلول الجذرية التي تطرحها الطبقة لتنفي مشكلاتها، وتصل إلى درجة من التوازن في العلاقات مع غيرها من الطبقات أو المجموعات".

البنية الدالـــة أو الدلالية [Structure signifiante]:

البنية الدالة هي عبارة عن مقولة ذهنية أو تصور فلسفي يتحكم في مجموع العمل الأدبي. وتتحدد من خلال التواتر الدلالي وتكرار بنيات ملحة على نسيج النص الإبداعي، وهي التي تشكل لحمته ومنظوره ونسقه الفكري. وتحمل بنى العالم الإبداعي دلالات وظيفية تعبر عن انسجام هذا العالم وتماسكه دلاليا وتصوريا في التعبير عن الطموحات الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية للجماعة. ويحدد گولدمان الدور المزدوج للبنية الدالة باعتباره مفهوما إجرائيا بالأساس. فهو "من جهة الأداة الأساسية التي تمكننا من فهم طبيعة الأعمال الإبداعية ودلالاتها، ومن جهة أخرى، فهو المعيار الذي يسمح لنا بأن نحكم على قيمتها الفلسفية والأدبية أوالجمالية، فالعمل الإبداعي يكون ذا صلاحية فلسفية أو أدبية أو جمالية بمقدار ما يعبر عن رؤية منسجمة عن العالم إما على مستوى المفاهيم وإما على مستوى الصور الكلامية أو الحسية وإننا لنتمكن من فهم تلك الأعمال وتفسيرها تفسيرا موضوعيا بمقدار ما نستطيع أن نبرز الرؤية التي تعبر عنها". إذاً، فالبنية الدالة هي التي تسعفنا في إضاءة النص الأدبي

وفهمه، كما تساعدنا فلسفيا وذهنيا على تحديد رؤية المبدع للعالم ضمن تصور جماعي ومقولاتي.

البطل الإشكالي [Le héro problématique]:

ورد هذا المفهوم عند جورج لوكاتش في نظرية الرواية، وهذا البطل ليس سلبيا ولا إيجابيا، فهو بطل متردد بين عالمي الذات والواقع، يعيش تمزقا في عالم فظ. إذ يحمل البطل قيما أصيلة يفشل في تثبيتها في عالم منحط يطبعه التشيؤ والاستلاب والتبادل الكمي. لذلك يصبح بحثه منحطا بدوره لا جدوى منه.

ويصبح هذا البطل مثاليا عندما يكون الواقع أكبر من الذات كرواية دون كيشوط لسيرفانتيس، كما يكون البطل رومانسيا عندما تكون الذات أكبر من الواقع وخاصة في الروايات الرومانسية، ويكون كذلك بطلا متصالحا مع الواقع عندما تتكيف الذات مع الواقع ولا سيما في الروايات التعليمية. وهذا التصنيف أساس نظرية الرواية لجورج لوكاتش، وقد استفاد منه گولدمان كثيرا وخاصة في كتابه: "الإبداع الثقافي في المجتمع الحديث" الذي يقول فيه عن هذا البطل: "يتمتع هذا الشكل- رواية البطل الإشكالي- بوضع خاص في تاريخ الإبداع الثقافي: إنها حكاية البحث المتدهور لبطل لا يعي القيم التي يبحث عنها داخل مجتمع يجهل القيم ويكاد أن ينسى ذكراها تقريبا. فالرواية، ربما، كانت الأولى بين الأشكال الأدبية الكبيرة المسيطرة في نظام اجتماعي، التي حملت، جوهريا طبيعة نقدية...". ويضيف أيضا: "من خلال بحثه المضطرب ينتهي البطل إلى وعي استحالة الوصول وإعطاء معنى للحياة".

إذاً، فالبطل الإشكالي ليس بطلا إيجابيا مثل البطل الملحمي الذي نجده في الإلياذة أوالأوديسا لدى هوميروس حيث تتحقق الوحدة الكلية بين الذات

والموضوع، بل هو بطل يعيش اضطرابا مأساويا، ومأزقا يجعله يتردد بين الذات والموضوع وبين الفرد والجماعة، ويفشل في تحقيق أهدافه وقيمه الأصيلة في مجتمع لا يعترف بالقيم الكيفية ولا يؤمن سوى بقيم التبادل والسلع والمعايير المادية.

خامسا: مصطلحات النقد السردي

التبئير [Focalisation]:

المقصود به عمليّة جعل العنصر أو المكوِّن بؤرةً في الكلام Focus وقد استُعمل مصطلَحُ البؤرة والتبئير في اللسانيات التّداوليّة قبل أن ينتقل إلى ميدان الرواية والنقد الروائي. البُؤْرَة كلمة عربيّة فصيحَةٌ تعني الحُفْرَة والفعلُ منها بأرَ يبأرُ بُؤرَةً والبؤرةُ ترجمةٌ عربيّة اقْتَرَحها أولّ مرّة د. أحمد المتوكّل اللساني الوظيفيّ التّداوليّ، في كُتُبِه، ثمّ شاعَت وانتشرَت بين اللسانيين العَرَب فيما بعدُ. ومصطَلَح التبئير يعنِي زاويةَ الرؤية أو وجهَةَ نظرِ المُلاحِظ، وجهة نظره في روايَةِ القصّة مثْلَما اقتَرَح مصطلَح "وجهَة النّظر Point de vue " التي تُستعمَل في الخطابِ النّقدي الروائي أمّا مصطلَح التّبئير أو بؤرَة السّرد فهو خاصّ بالناقدَيْن كلينث بروكس وروبرت وارين ومنهما استُمدّ هذا المفهوم الإجرائي لتحليل البنية السّردية للروايَة.

وقد ميّزَ الباحثون في السّردياتِ بينَ ثلاثة أنماط من التبئير:

1. التبئير الأدنى أو الصفر.

2. والتبئير الداخلي الثابت والمتعدد وفيها توصف الوقائع كما تظهر لأحد شُخوص الرّوايَة، والمثالُ على ذلك طَريقَة "ميرسو" في سرْد الأحداث في رواية "الغريب l'étranger " لألبير كامي A.Camus أو السارد في رواية "بحثا عن

الزمن الضائع A la recherche du temps perdu " لمارسيل بروست. Marcel Proust

3. والتبئير الخارجي وفيه تُسرَد الوقائعُ كما تَظهر للسارد الخارجي، والأمثلَة كثيرة من الرّواياتِ الكلاسيكيّة الواقعية كروايات بلزاك وإميل زولا. من المهم عند النظر إلي الطريقة التي يُنقل بها خبر ما من خلال السرد، أن نميز بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ أي بين صيغة السرد، وصوت السرد، ففي الحالة الأولي- "من يري"- فإن التحليل يكشف عن الشخصية التي توجه منظور السرد من خلال وجهة نظرها، أما في الحالة الثانية- "من يتكلم"- فإن البحث يتوجه ناحية مَن "السارد" الذي يحكي، وهنا يعترض ((جينيت)) علي ما كان سائدا قبله فيما يعرف "بوجهة النظر"، أو "الرؤية"؛ لأنه يرى في ذلك خلطا بين العنصرين معا- الصيغة والصوت-، فهو يسجل اعتراضه علي التنميط القديم "للسارد " الذي كان علي النحو التالي:

السارد › الشخصية

السارد = الشخصية

السارد ‹ الشخصية

حيث في الحالة الأولي يبدو "السارد" وكأنه خبير عليم بكل شيء حتى بباطن الشخصيات، أما في الحالة الثانية فإن معلومات "السارد" تتساوي مع معلومات شخصياته، فهو لا يقول أكثر مما تعلمه الشخصية، أما في الحالة الثالثة فإن "السارد" يقدم معلومات أقل مما تعلمه الشخصيات، وبدلا من هذه المصطلحات التي يرى (جينيت) أنها مفرطة في مضمون بصري، يقترح مفهومه: "التبئير".

"**التبئير**": بدلا من التقسيم السابق بين "**السارد**" و"**الشخصية**"، يصبح هناك "**التبئير**"، وبالتالي فهناك الرواية "**غير المبأرة**"، أو ذات التبئير الصفر، وهي تلك التي لا يوجد فيها شخصية تنقل لنا من بؤرة ما، ما تراه، وهناك الرواية ذات "التبئير الداخلي"، سواء أكان ثابتا، أي أن الشخص الذي ينقل لنا من البؤرة التي يري منها الأحداث هو نفسه طوال الوقت، أم "تبئيرا داخليا متغيرا" فيختلف عدد الذين يبئرون الأحداث داخل الرواية، أو تبئير داخلي متعدد، والفارق هنا أن أكثر من مبئر ينقلون لنا الحدث الواحد من بؤر متعددة، وليس الأحداث المختلفة كما في المتغير، وأخيرا الحكاية ذات "التبئير الخارجي"، وهي التي تتصرف فيها الشخصيات أمامنا دون أن نعرف دواخلها أو بواطنها أو عواطفها، وهنا سنجد أننا نحن أنفسنا الذين نقوم "بالتبئير" تجاه الأحداث.

الروايـــــــــة [Le roman]:

الرِّواية في الصورة العامّة، نص نثري تخيّلي سردي واقعي يدور غالبا حول شخصيات مُتورطة في حدث مُهمّ، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة.

يُشكل الحدث والوصف والاكتشاف عناصر مهمة في الرِّواية وهي تتفاعل وتنمو وتحقّق وظائفها من خلال شبكة تُسمّى الشخصية الروائية، فالرِّواية تُصوّر الشخصيات ووظائفها داخل النص وعلاقاتها فيما بينها، وسعيها إلى غايتها ونجاحها أو إخفاقها في السّعي[1].

الزمن [Le temps]:

1. **النظام الزمنـــي** L'ordre temporel:

[1] لطيف زيتوني، "معجم مصطلحات نقد الرواية"، دار النهار للنشر، ط1، 2002، ص: 99.

ليس من الضروري- من وجهة نظر البنائية- أن يتطابق تتابع الأحداث في رواية ما، أو في قصة، مع الترتيب الطّبيعي لأحداثها كما يفترض أنها جرت بالفعل؛ فحتّى بالنسبة إلى الروايات التي تحترم هذا الترتيب، فإن الوقائع التي تحدث في زمن واحد لا بُدّ أن تُرتَّب في البناء الروائي تتابُعيًّا؛ لأنّ طبيعة الكتابة تفرض ذلك، مادام الروائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد. وهكذا، فإن التطابق بين زمن السرد، وزمن القصة المسرودة لا تجد له مثالا إلاّ في بعض الحكايات العجيبة القصيرة على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة.

2. الفرق بين زمن السرد وزمن القصة:

إنّ زمن السرد لا يخضع للتّتابُع المنطقي للأحداث؛ بينما زمن القصة يخضع بالضرورة لذلك التتابع.

زمن القصة: أ ← ب ← جـ ← د

زمن السرد: جـ ← د ← ب ← أ

يرى بعض النّقاد الروائيين البنائيين أنه "عندما لا يتطابق نظام السرد مع نظام القصة، فإننا نقول إن الراوي يولّد مفارقات سردية Anachronies Narratives".

إنّ الإمكانات التي يُتيحها التّلاعب بالنظام الزمني لا حدود لها، ذلك أن الرّاوي قد يبتدئ السرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصة، ولكنه يقطع بعد ذلك السرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السرد عن مكانها الطبيعي في زمن القصة، فإذا كانت الوقائع في زمن القصة على الترتيب التالي:

أ ← ب ← جـ

فإن السرد قد يأتي على الشكل التالي:

أ ← جـ ← ب

وهناك أيضا إمكانية استباق الأحداث في السرد؛ بحيث يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا، فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية (Rétrospection) أو تكون استباقا لأحداث لاحقة (Anticipation).

وكل مفارقة سردية يكون لها مدى (Portée) واتساع (Amplitude)، فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين نقطة انقطاع السرد، وبداية الأحداث المُسترجعة أو المتوقعة[1].

الزمكانية (الزمان /المكان Chronotope):

انعطافة في تطوير مفهوم المكان، وقد أطلقه باختين عام 1938 في كتابه «أشكال الزمان والمكان في الرواية»، ويفيد هذا التطور في المفهوم إلى صعوبة الفصل بين الزمان والمكان في شكل العمل الفني، مثلما أوضح باختين في ملاحظاته الختامية على كتابه (المكتوبة عام 1973): «يحدد الزمكان الوحدة الفنية للمؤلف الأدبي في علاقته بالواقع الفعلي. ولهذا السبب ينطوي الزمكان في المؤلّف دائماً على لحظة تقييمية لا يمكن فصلها عن الزمكان الفني الكلي إلا في التحليل المجرد. ذلك أن كل التحديدات الزمانية المكانية في الفن والأدب لا ينفصل أحدها عن الآخر، وهي دائماً ذات صبغة انفعالية تقييمية. يستطيع التفكير المجرد طبعاً أن يتصور

---

[1] حميد لحمداني، "بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، وبيروت، لبنان، ط3، 2000، ص: 73 و74.

الزمان والمكان كلاً على حدة ويغفل لحظتهما الانفعالية التقييمية. لكن التأمل الفني الحي (وهو أيضاً نابض بالفكر، إنما الفكر غير المجرد) لا يفصل شيئاً، ولا يغفل شيئاً. إنه يلّم بالزمكان في كل تماميته وامتلائه. إن الفن والأدب مخترقان بقيم زمكانية من مختلف الدرجات والأحجام. وكل موضوع جزئي وكل لحظة مجتزئة من المؤلّف الفني هي قيمة من هذه القيم»[1].

غير أن جهود باختين النقدية ظلت مغمورة حتى ستينيات القرن العشرين لأسباب كثيرة لا مجال الآن لمناقشتها، ثم انتقلت إلى الغرب في السبعينيات اللاحقة، ويشير «دليل الناقد الأدبي» (لمؤلفيه د. ميجان الرويلي ود. سعد البازعي- السعودية) إلى بعض التباس في معرفة هذا المفهوم لدى باختين بالنظر إلى تعريب المفاهيم عن اللغة الإنجليزية سواء في تسمية الكتاب بمقال، أم ذكر اسم المقالة، وهما مختلفان عنهما باللغة الروسية، أو في دقة علاقة المفهوم بالعلاقة الرياضية، وتعرف باختين إلى استخدامه.. الخ[2].

السرد/الحكي (La narration / le récit):

إننا نروم البحث في هذا المفهوم السردي قصد الاضطلاع بإثارته والبحث في

---

[1] أشكال الزمان والمكان في الرواية، ص230، وأشير إلى أن باختين وضع أبحاث كتابه خلال عامي 1937 و1938، ثم جمعها ودققها ووضع الملاحظات الختامية عام 1973، انظر ترجمة الكمتاب ضمن منشورات وزارة الثقافة، (ص239). وأوضح تزفيتان تودورف في كتابه «المبدأ الحواري ـ دراسة في فكر ميخائيل باختين» (ترجمة فخري صالح ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد 1992) أن باختين وضع أبحاثاً ومؤلفات كثيرة ما بين عامي 1936 و1941، ولكنها لم تطبع أبداً حينئذ، ص24.

[2] دليل الناقد الأدبي، ص170-174.

تطوره وصيرورته ثم تناوله في ذاته، حتى لا نتأخر في تأسيس المفهوم و إحلاله موقعه ضمن باقي الأجناس من جهة، والعمل على النظر في صيرورته وتحولـه من منطلق طرح المشكلات الحقيقية والإحاطة بها من جهة أخرى ثم إن هذا الجنس (السرد) جنس لـه مقوّماته وملامحه المتميزة.

والسرد مصطلحٌ أدبي فني هو الحكي أو القصّ المباشر من طرف الكاتب أو الشخصية في الإنتاج الفني، يهدف إلى تصوير الظروف التفصيلية للأحداث والأزمات. ويعني كذلك برواية أخبار تمت بصلة للواقع أو لا تمت، أسلوب في الكتابة تعرفه القصص والروايات والسير والمسرحيات.

ويعدّ المفهوم من المفاهيم النقدية المستحدثة في الساحة النقدية العربية، ولذلك وجب فحص مدلولاته وضبطها في مثل هذه البحوث الأكاديمية، وهو أمرٌ سابقٌ لأوانه، أبرزها يعود إلى ترجمة مصطلح Rècit بشتى الترجمات هي السرد والحكي.

أمّا المصطلحات القديمة من لفظ (سرد) في اللغة الفرنسية Narration وNarratologie ثم Narrative فتقابلها في الترجمة النقدية العربية مصطلحات، بينها السرد والقصّ والحكي والأخبار والرواية. فضلاً على شيوع مصطلح (Rècit) في المعرفة الاصطلاحية، إذ هو الحكي والمحكي لدى بعض النقاد. وهو السرد والمسرود لدى آخرين. وإن كنا نستحسن مصطلح "السرد" بالنظر إلى معيار الشيوع في الثقافة العربية.

في هذا المساق، يعدّ جيرار جنيت (G.Genette) الناقد السيميائي الوحيد بين الأوائل الذين قاموا بإدخال بعض المصطلحات السردية، حيث جعل منها مرحلة مهمّة من مراحل التحليل وعالجها ضمن ما سماه بصيغة السرد: Mode du rècit ضمن النموذج التحليلي الذي قدّمه في اللغة الفرنسية، وهو النموذج المهمّ الذي استوعب المقولات السابقة عليه، فقدّم تأطيراً منظماً لأسس السرد

الفني، خلال وقوفه على كلمة "قصة" في اللغات الأوروبية، مستخلصاً ثلاثة معانٍ: أوضحها وأقدمها هو الملفوظ السردي، مكتوباً أم شفهياً، والثاني المضمون السردي والمعنى الثالث: الحدث، وفي ضوء هذا التمييز حدّد ثلاثة مظاهر للسّرد:

1. الحكاية: وتطلق على المفهوم السردي أي على المدلول.
2. القصة: وتطلق على النص السردي وهو الدالّ.
3. القصّ: ويطلق على العملية المنتجة ذاتها، وبالتالي على مجموعة المواقف المتخيلة المنتجة للنصّ السردي.

وقريباً من المصطلحات الثلاثة: (Narration) و(Narratologie) و(Narrativite) القابعة في المعجم السيميائي المعقلن لدى قريماس، ميّز بعض الباحثين بين الروي Rècite والحكي (diegesis) في السرد، ونعني في هذه الحالة التمييز بين النصّ الكامل للقصّ نصّاً من ناحية، والأحداث التي تروي أحداثاً من ناحية أخرى، ويمكننا عندئذ أن نستعير الكلمة الإغريقية، الحكي (Diegesis) للتعبير عن نظام الشخصيات والأحداث، ونكتفي بتقريب الكلمة الأخرى بكلمة روي (recital) أو نكتفي بالإشارة إلى النص، حين نعني الكلمات والحكي للتعبير عما ستحثنا عن خلقه كقصص".

أما مصطلح الحكي (Narration) فهو لفظ يلتبس مع شبكة من المصطلحات والمفاهيم المتداخلة والمتمايزة، والمتقاربة والمتباعدة في آن واحدٍ، أبرزها: السرد والمسرود، والسارد والمسرود لـه والسر دانية والسرد ديات.

فمن خلال التحديد السيميائي لدى قريماس وكورتيس يمكن الوقوف على أهمّ الفروق الدّلالية بين هذه المفاهيم المتداخلة، حيث أشار الباحث إلى مصطلحي "البث (المرسل) والمتلقي (la Destinateur et le Destinataire) في الخطاب

الروائي، وفي الملفوظ (L'Enoncé)، وأطلق عليهما جيرار جنيت مصطلحي: السارد والمسرود (Narrateur et Narrataire). لكن الملاحظ في لغة قريماس أنها تحيل على مفاهيم أخرى، وتجسد سلسلة من المفاهيم المعقدة التي تحيلنا بدورها على مفاهيم أخرى ودلالات أكثر تعقيداً في اللغة العربية.

وسواء أكان طودوروف أم جنيت أعرف من غريماس بالسرديات أم العكس، فإنّ الذي يهمنا في هذا المقام هو الوقوف على الإشكالية المصطلحية بخصوص لفظة (سرد) ونحن واعون بأن ثمة مصطلحات لا تحصى ولا تعدّ وهي مشتقة من المفهوم، وتشترك معه اشتراكاً لفظياً، أبرزها: المؤلف والقارئ والشخصية واللغة والواقع والعامل والفعل والحدث الحكائي وسواها من المصطلحات التي تدخل في العمل السّردي.

فمصطلح الحكي مثلاً (Narration) تواجد في عدّة نصوصٍ نقدية خلال السّنوات الأخيرة في الساحة المغربية، وقد شابهُ كثير من الخلط الذي حصل في الترجمة بينه وبين مصطلح (السرد). لذا فالنقاد المغاربة نجدهم كثيراً ما يعتبرون مفهوم الحكي مرادفاً للكتابة الرّوائية، منظرين إلى السّرد كمكوّن في مكوّناته، فعدّوه "جزءاً" من مظاهر "الحكي"، واعتبره بعض النقاد باسم الحكي وهو مكوّن من مكوّنات بنية "السّرد".

وقريباً من هذا التطوّر، كتب سعيد يقطين أغلب مقالاته السّردية في إشكالية المصطلح، مقرّاً بأن السرد عنصر من عناصر الحكي، ولذلك فهو يرادف بين المفهومين كأداتين إجرائيتين في تحليل مكوّنات النصوص الرّوائية. ومفرقاً بين ثلاثة مصطلحات هي السّرد (Narration)، والسرديات (Narratologie) والسّردية (Narrativité)، ثم مفصلاً تفصيلاً ومركزاً في القال.

ويمكننا في هذا النطاق إعطاء بعض الأمثلة الدّالة فيما تداوله سعيد يقطين

لإبراز ما يميّز هذه المصطلحات عن بعضها البعض: من ذلك الوقوف على الاشتراك اللفظي والاختلاف الاصطلاحي حيث أشار إلى العديد من المصطلحات التي تشترك لفظاً، لكنها تختلف دلالة بحسب الإطار النظري الذي توظف في نطاقه، فترجم مصطلحات بينها: السّرد والحكي بـِ: Narration/Rècit والسّردية أو الحكائية (Narrateur) ثم الراوي (Narrativité) وسواها من المصطلحات المتداولة في كلّ النظريات والدّراسات السّردية الحديثة. لكنّ مثل هذه المصطلحات التي أشار إليها الباحث تختلف اختلافاً بيِّناً بين مستعمليها إلى حدّ التضارب والتعارض.

وفي مساق الحديث عن الاختلاف اللفظي والاشتراك الاصطلاحي، أشار الباحث إلى جملة من المصطلحات التي تختلف من حيث اللفظ، لكنها تشترك اصطلاحاً، ولو في الإطار الدّلالي العام ويمكن التمثيل لذلك بمصطلحات مثل: وجهة النظر، والمنظور، والرؤية، والبؤرة والتبئير، التي تختلف من حيث اللفظ وتشترك في الاصطلاح. وضمن منحى آخر أشار الباحث إلى مصطلحات تصطرع في الثقافة الأجنبية، وتتصل بمادّة الحكي مثل: Rècit/ Histori/ Fabula/ diegese/ Contenu/ Intrique.

وهكذا نجد في تحليلات سعيد يقطين من المصطلحات ما هو "جامع" وتتولّد عنه مصطلحات أخرى متضمنة في نسق المصطلح الجامع باعتباره نتاج عملية التصنيف. ولإعطاء مثال على ذلك، ترجم الباحث "الراوي" بـِ: Narrateur، وهو المفهوم الجامع، أي أن لـه بعداً جنسياً (Cenerique) ثم وظف هذا المفهوم في التحليل السردي ليعوض مفهوم الكاتب، وقريباً من ذلك ترجم العوامل عن (les actants) في السيميوطيقا الحكائية.

وأخذاً بمعيار الشيوع في استعمال بعض المصطلحات، سواء أكانت سليمة أم غير سليمة، ترجم الباحث بعض النماذج مثل السردية Narrativité عن الجذر العربي (سرد) في العربية. وتارة عن Narration في اللغة الفرنسية، وقد تبين لـه أنّ هذا المصطلح (سرد) يستعمل في مجالين سرديين مختلفين، وكلّ مجال يعطيه دلالة تتجسّم وأطروحته الأساسية. ثم عاد لاقتراح مقابلين مختلفين، للمصطلح مميّزاً بين: (Narrativité) أي السردية، وما يرتبط بها من مصطلحات مثل: الصوت السردي، الرؤية السردية، صيغة السرد، البنيات السّردية، ثم الحكائية في مجال "السيميوطيقا" فقال بمصطلحات من مثل: سيميوطيقا الحكي، البرنامج الحكائي، المسار الحكائي ثم البنيات الحكائية.

للتلخيص، فقد سجل سعيد يقطين موقفه من الإشكالية المصطلحية ومصطلح السّرد بوجه أخص قائلاً: "عندما نكون، نحن العرب، في وضع استقبال هذه المصطلحات ونقلها إلى لغتنا واستعمالنا النقدي فإننا لا ننقل فقط كلمات، ولكن علاوة على ذلك، مفاهيم مثقلة بحمولات تاريخية ومعرفية واستعمالية".

أما أسباب تفاقم الإشكالية، سواء في ترجمة المصطلح أم تعريفه فيلخصها سعيد يقطين ضمن النقاط الآتية:

1. غياب الاختصاص في الممارسة.
2. التخلف عن موالية المستجدّات في المجال السّردي.
3. جهل بعض النقاد بالمعرفة السّردية.
4. نحت المصطلحات بحسب الميول الشخصية عن النظريات التي يتعامل معها النقاد.

وفي الاقتراحات أشار سعيد يقطين إلى جملة من الحلول أبرزها:

1- الميل إلى الأسهل والأيسر من المصطلح العربي المقترح.

2- لا جرم من طواعية المصطلح العربي وتماشيه مع الصيغة والوزن العربيين.

3- إعطاء الجانب المعرفي ما استحقه من العناية.

4- التخصص.

5- ممارسة العمل الجماعي.

أما الباحث فاضل ثامر، من خلال وقوفه على مصطلح سرد في الفضاء اللسانياتي والسيميائي، فقد ترجم إلى اللغة العربية مجموعة من المصطلحات، مراعياً خصوصية المصطلح النقدي العربي الحديث، الذي يواجه أعقد وأوسع الإشكاليات، من ذلك ترجمته لمصطلح السردية عن: Narratology من اللغة الإنكليزية، مقرّاً بالمقابلات المصطلحية الأخرى التي صاحبته مثل: علم السّرد، السرديات، السّردية، نظرية القصة القصصية، المسردية، القصيات، السردلوجية، الناراتولوجيا. وهي مقابلات تعتمد معياري الترجمة والتعريب الجزئي والكلي.

وفي ذات المرجع (اللغة الثانية) ترجم المتن الحكائي Sjuzlut والمبنى الحكائي. عن Fabula، وصلتهما بثنائية القصة Story والحبكة Plot، واقفاً على شتى وجوه الاضطراب والخلخلة وعدم الاستقرار، ومقترحاً مجموعة من الحلول.

ومثل هذا التداخل لدى يقطين وفاضل ثامر، يلفيه الدّارس لدى أغلب المترجمين والنقاد العرب، في الخطاب النقدي الروائي، ويعكس استهتار بعض النقاد بأبسط القواعد العلمية المتبعة في هذا المجال، سواء عملاً بالإطار المرجعي المصطلحات المترجمة أم تجاهلاً للجهد العربي الجماعي. واجتهاداً في وضع المقالات العربية.

ولا أدلّ على ذلك من ترجمة محمد خير البقاعي لمصطلح الصفة (Narratif) مرّة بالسّردي، ومرّة بـِ "الحكائي" مقرّاً بأزمة المصطلح النقدي، لدى كلّ باحث عربي، وبالفوضى التي تشيع في النقد الروائي العربي، بسبب هذا التداخل المصطلحي.

أما الباحث عبد العالي بوطيب، فقد عالج إشكالية المصطلح في النقد العربي، مثيراً تجاهل بعض الباحثين لقواعد وضع المصطلحات الموضوعية في المجامع العربية بخصوص ذات المصطلح، (سرد) (Narratologie) التي حدّد لـها ثلاثة مقابلات عربية هي: السّرديات، علم السّرد ونراتولوجيا، من دون احتساب التنويعات المختلفة التي أوردت لفظ (سرد) بحكي وقصّ ورواية. مما أضفى على المصطلح فوضى مصطلحية عارمة.

ومساهمة منه في وضع القارئ العربي بشكل ملموس في إطار التحول السّريع والمتلاحق الذي يعرفه البحث العربي في هذا الجزء المعرفي الحيوي الخاصّ بالسّرديات، سواء على المستوى النظري أم في مجال المصطلحات، نقل عبد العالي بوطيب جملة من المفاهيم والمصطلحات إلى الشكل العربي من ذلك: السردية عن (*Narrativité*) والنصّ السّردي (le texte narratif)، وكلّها تدخل ضمن التّصورات النظرية لدى قريماس وكورتيس.

وأما الباحث حمادي صمود وضمن (مصطلحات النقد الحديث) فقد ترجم كلمة سرد عن اللفظة الفرنسية (Narration) مسوياً بين مصطلحتين هما سرد وحكاية، ما يؤكّد أنّ الاختلاف في المصطلحات السّردية، مضمونها ناتج من الموقف الإيديولوجي لدى المنظرين الأوائل بخصوص ذات الإشكالية مثل: ج. كريستيفا وقريماس.

ومن خلال معاينتنا لوضع المصطلح الذي أشار إليه في الخطاب السيميائي، ترجم: محمد مناصر العجيمي مصطلح (Narrativité) بالسّردية، ثم المرزوقي

وجميل شاكر مصطلح (Narration) بالسّرد Narratologie بنظرية القصة ثم Narrativitè بـِ: القصصية، ثم ترجم قاسم المقداد، مصطلح Narratologie تارة بالتحليل السّردي وأخرى علم السّرد القصصي، وإبراهيم الخطيب في الحكي مقابلاً لِـ: Narration وميشال شريم: بالإخبار مقابلاً لِ: Narration، وسعيد علوش علم السّرد مقابلاً لِـ: Narratologie، وعبد السلام المسدي، بالسّرد والمسردية والسّردية لذات المصطلحات، ثم أنور المرتجى، بعلم السّرد لِ: Narratologie، ثم صلاح فضل بعلم السّرديات لِ: Narratologie.

السرد [La narration]

مفهوم السّرد يندرج ضمن المفاهيم المستحدثة في الساحة النقدية العربية، استعمله النقاد ليكون المفهوم الجامع لكلّ التجليات المتصلة بالعمل الروائي أو الحكائي، وتأتي أهميته باعتباره مصطلحاً وجنساً يستدعي أن تكون لـه أنواع، كما يستدعي أن يكون لـه تاريخ، وأي تفكير في أنواعه وتاريخه لا يمكن أن يؤدي دوراً مهمّاً في ترسيخ الوعي به واتخاذه موضوعاً للبحث الدّائم.

وفوق كلّ ذلك، أثار عبد الملك مرتاض مفاهيم نقدية من شأنها أن تضيف نقلة جديدة إلى الدّراسة السردية المعاصرة، بين هذه المصطلحات: ترجم مصطلح السّرد عن اللفظ Narration، والسّردية عن Narrativitè، والسّردانية عن Narratotologie.

والمصطلح الأخير هو إطلاق شخصي يقوم مقام مصطلح (علم السّرد) الذي لا يصطنعه إلا قليلاً حيث أشار أنّ "السردانية" أو علم (السّرد) هي الأدوات العلمية التي يتسلمهما الباحث من أجل الكشف عن سرّ العمل السّردي".

كما يمكن الإشارة إلى إيثار عبد الحميد بواريو ترجمة مصطلح (Anecdote) بحدّوثة، وهي كلمة شائعة في اللهجة المصرية، والقريبة من

مصطلح حكاية Le conte، أما مصطلح قصة فقد استخدمه للدّلالة على لفظ Rècit، ومصطلح سرد narration مشيراً "ويجدر التنويه أننا استخدمنا هذا المصطلح- الأخير- أيضاً في صيغة ألسنيه "حدوثي" "في العديد من المواضع".

الشخصيـــــة [Le personnage]:

لقد كان التَّصور التقليدي للشخصية يعتمد أساسا على الصفات مما جعل هناك خلطا كبيرا بين الشخصية الحكائية "personnage" والشخصية في الواقع العياني " personne"؛ هذا ما جعل ميشال زرافا يُميّز بين الاثنين عندما اعتبر الشخصية الحكائية علامة فقط على الشخصية الحقيقة.

كما يُضاف إلى هذا كله أن هوية الشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها؛ أي أن حقيقتها لا تتمتع باستقلال كامل داخل النص الحكائي، أو لأنّ بعض الضمائر التي تحيل عليها إنما تحيل في الحقيقة كما يؤكّد بنفنيست على ما هو ضدّ الشخصية؛ أي على ما هو ليس بشخصية محدّدة، مثال ذلك: "ضمير الغائب، فهذا الضمير عند بنفنيست ليس إلاّ شكلا لفظيا وظيفته أن يُعبّر عن اللاّشخصية؛ لأنّ القارئ نفسه يستطيع أن يتدخّل برصيده الثقافي وتصوّراته القبلية ليُقدّم صورة مغايرة عمّا يراه الآخرون عن الشخصية الحكائية. وهذا ما عبّر عنه فليب هامون Ph.Hamon عندما رأى بأن الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النّص.

وعندما قال رولان بارث مُعرّفا الشخصية الحكائية بأنها: نتاج عمل تأليفي كان يقصد أنّ هُوّيتها موزّعة في النص عبر الأوصاف والخصائص التي تستند إلى اسم "عَلَم" يتكَرّر ظهوره في الحكي.

ثم إنّ الشخصية في الرواية أو الحكي عامة، لا ينظر إليها من وجهة نظر التحليل البنائي الـمُعاصر إلا على أنها بمثابة دليل له وجهان: أحدهما دال، والآخر

مدلول. وهي تتميّز عن الدليل اللغوي اللساني من حيث إنها ليست جاهزة سلفا، ولكنها تحوّل إلى دليل، فقط ساعة بنائها في النص، في حين إن الدّليل اللغوي له وجود جاهز من قبل، باستثناء الحالة التي يكون فيها مُنزاحا عن معناه الأصلي كما هو الشّأن في الاستعمال البلاغي مثلا.

وتكون الشخصية بمثابة دال؛ من حيث إنها تتخذ عدّة أسماء أو صفات تلخّص هويتها. أما الشخصية كمدلول، فهي مجموع ما يُقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها، وأقوالها وسلوكها. وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلاّ عندما يكون النّص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يُقال في الموضوع ولهذا السبب لجأ بعض الباحثين إلى طريقة خاصة في تحديد هوية الشخصية الحكائية تعتمد على محور القارئ لأنه هو الذي يُكوِّن بالتدريج عبر القراءة صورة عنها ويكون ذلك بواسطة مصادر إخبارية ثلاثة:

1. ما يُخبر به الرّاوي.
2. ما تُخبر به الشخصيات ذاتها.
3. ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات.

ويترتّب على هذا التّصوّر أن تكون الشخصية الحكائية الواحدة متعدّدة الوجوه، وذلك بحسب القُرّاء واختلاف قراءاتهم. ويُعتبر البنائيّون هذا ميزة من مزايا التحليل الذي يأخذون به لأنه في نظرهم يجعل الحكي غنيّا بالدلالات مادام يرفض النظرة الأحادية التي تقترحها المناهج التقليدية[1].

---

[1] حميد لحمداني، "بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي "، ص: 50 و51.

الفضاء [L'espace]:

يرتبط الأدب والفضاء بعلاقتين: الأولى تكوينية قائمة في تكوين النص الأدبي، والثانية مضمونية قائمة في موضوعه وقد حدّد جيرار جينيت أربعة فضاءات قائمة في صلب التكوين الأدبي:

1. **فضاء اللغة:**

اللُّغة نظام، ومن العلاقات المميزة، يكتسب فيه كل عنصر صفته من موقعه داخل النظام، ومن العلاقات الأفقية والعمودية التي يُقيمها بالعناصر القريبة والمجاورة.

2. **فضاء الكتابة:**

تعتمد على المؤثرات البصرية للخطّ والتبويب وللكتاب ككيان عام، فهي لا تتدرج وفق ضبط الزمن الطبيعي، بل تتداخل فيها المقاطع المتباعدة وتتواصل، وتفرض النظر إلى الكتاب كوحدة تامة لا تنحصر في العلاقات الأفقية "النظمية، النحوية، التسلسلية..."؛ حيث يظهر الانتظار والتوقع والتذكير والمنظور، وهذا ما يجعل القارئ يجول في الكتاب في كل اتجاه ويُحوّله إلى عمارة كاملة.

3. **فضاء التعبير:**

لا تؤدّي الكلمة في العبارة الأدبية معنى بسيطا ومباشرا، بل كثيرا ما تندرج لتؤدّي معنيين: حقيقي ومجازي ظاهر وباطن، مباشر ورمزي وهذا ما يؤدّي إلى إبطال خطّية الخطاب (أي سيره في خط متواصل). هذه الصُّور الأدبية هي الشكل الذي يتخذه فضاء التعبير، وهي رمز فضاء اللغة في علاقتها بالمعنى.

4. فضاء الأدب:

وذلك حين ننظر إلى الإنتاج الأدبي ككُلّ؛ أي كِتاج ضخم يتجاوز حُدود العُصور والجغرافيا. وقد تكون الصُّورة الأوضح هي التي تُمثِّلها المكتبة العامة؛ حيث نِتاج الشُّعوب والعُصور مبذول أمام الناس في الحاضر، يتصفّحونه كما يحتاجون إلى جانب هذه العلاقة التكوينية بين الأدب والفضاء هناك علاقة مضمونية.

فالرّواية ترسم الإطار الذي تتحرك فيه شخصياتها، سواء أكان إطارا طبيعيا (الغابات، الصّحراء) أم مصنوعا (متنزّه، مدينة). وسواء أكان جامدا أم متحرّكا. والرّوائي حين يرسم الفضاء، يحمل القارئ إلى عوالم خيالية، ويبثّ فيه الإحساس بأنه يحيا فيها ويتنقل في أنحائها، والفضاء الذي يرسمه هو لغوي وعقلي وليس ماديا، إنه تشكيل خيالي للواقع أو الفضاء الحقيقي. وهذا ما يفرقه عن الفضاء المسرحي الذي يجمع اللغوي والعقلي والمادي معا.

ويُمكن للفضاء الروائي أن يلحق بالفضاء المسرحي إذا جرت قراءة الرّواية بأصوات متعددة تُمثّل شخصياتها وراويها.

تبني الرّواية فضاءها من خلال الوصف، ولكنها لا تقتصر عليه، فالعناصر المعجمية البسيطة (ألفاظ المكان، والحركة...الخ) المنتشرة في أنحاء النص، والتي لا يُمكن دراستها خارج الإطار اللساني، تشارك في بناء الفضاء الروائي.

لمؤلف الواقعي ـ القارئ الواقعي [L'auteur réel /liseur réel]:

يوجه المؤلف الواقعي للعمل الأدبي –باعتباره مرسِلاً ـ رسالة أدبية إلى القارئ الواقعي الذي يعمل كمرسل إليه/متلق، فالمؤلف الواقعي، والقارئ الواقعي

شخصان حقيقيان، وهما لا ينتميان -بهذه الصفة ـ إلى العمل الأدبي، حيث يعيشان بمعزل عن النص الأدبي، عيشة مستقلة. [1]

وإذا كان المؤلف الواقعي يمثل شخصا ثابتا ومحددا، في الفترة التاريخية لإبداعه الأدبي، فإن قراءه يتغيرون عبر التاريخ. وتوجد بين المؤلف والقارئ علاقة جدلية: فعلى القارئ أن يمتلك شفرة المؤلف الجمالية والأخلاقية والاجتماعية والأيديولوجية من أجل فك رموز الرسالة الأدبية، وهو غير ملزم بالاتفاق معه في تبني النظرة نفسها، "لأن بإمكان المؤلف، حسب جمالية التلقي (من وجهة نظر الجماعة التابعة لجامعة كونسكانس)أن يغير أفق انتظار القارئ، مثلما يمكن لهذا الأخير، بتلقيه الاستهجاني أو الاستحساني أن يؤثر في الإنتاج الأدبي."[2] ولما كان القارئ في بعض وجوهه يمثل أفق انتظار الكاتب، فإن المسرود لـه لا يمكن إلا أن يكون شخصية خيالية تمثل ـ داخل النص ـ أفق انتظار السارد، وصورة مثلى لمن يتوجه إليه بسرده. [3]

المؤلف المجرد ـ القارئ المجرد:

وإذا كان المؤلف الواقعي والقارئ الواقعي يحظيان بوجود مجاوز للنص فإن المؤلف المجرد والقارئ المجرد ينتميان إلى العمل الأدبي، لكن دون أن يكونا مشخصين فيه مباشرة، لأنهما لا يعبران عن نفسيهما أبدا بشكل مباشر أو صريح، ممّا يعطل إذن أي تواصل لغوي حقيقي بين المؤلف المجرد والقارئ المجرد. [4]

---

[1] رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص. 31

[2] المرجع السابق، ص. 31

[3] علي عبيد، كيف يرى المبصرون ما صوره الأعمى في رسالة الغفران، ص. 10

[4] علي عبيد، ص. 3132

فالمؤلف المجرد والقارئ المجرد هما صورة أدبية مسقطة عن ذات المؤلف الواقعي، أي أناه الثانية، أو أنا الروائية الثانية. فالمؤلف المجرد هو مؤلف العالم الروائي، الذي ينقله إلى المرسل إليه/المتلقي، أي القارئ المجرد. لذلك يمثل المؤلف المجرد المعنى العميق للعمل الأدبي، أي دلالته في حين يعمل القارئ المجرد كصورة للمتلقي المثالي القادر على تحقيق المعنى الكلي ضمن قراءة فعلية.[1]

المؤلف المجرد، والسارد والمؤلف الحقيقي:

من القضايا "المسكوت" عنها في الدراسات النقدية العربية عدم التفريق بين السارد/المؤلف الضمني، والمؤلف الحقيقي، واعتبارهما شيئا واحدا، وتحميل المؤلف وزر السارد على اعتبار السارد هو المؤلف نفسه، وقد رددت بعض الدراسات العربية قبل السبعينيات من القرن العشرين هذه المقولة كثيرا، فيما كانت تنسبه إلى المؤلف من صدق في التأليف، وشمولية في الرؤية، وتَحَامُلٍ على سلوكات معينة، في إطار ما كان يطلق عليه في النقد الأدبي، بنظرية "الانعكاس": انعكاس الواقع الاجتماعي في النص الروائي، انعكاس الروح الثقافية في النص الشعري، واقعية الحدث في النص الأدبي... وهلم جرا.

ويمكن للعملية السردية أن تضطلع بها هيئة سردية مجهولة لا تساهم في الحدث الروائي، أو تنهض بها شخصية لا تلعب دورا في العالم المسرود، كشهرزاد في "حكايات ألف ليلة وليلة"، وفي هذه الحالة يُنعت "الفاعل السردي"بـ: "الشخصية الساردة" في حين تسمى الهيئة السردية المجهولة بـ: "المؤلف السارد" مع تمييزه عن المؤلف كـ"شخص بيوغرافي"[2]

[1] المرجع السابق، ص. 32

[2] محافل النص السردي، ص. 34

ويؤكد (بروست Proust) على الهوة التي تفصل بين الكاتب والإنسان اليومي، "مستخلصا بأن الكاتب ثمرة أنا أخرى غير تلك التي نعبر عنها في عاداتنا الاجتماعية ورذائلنا."[1]

إن السارد من خلق الروائي دون أن يكونه، على اعتبار المؤلف شخصية واقعية تتحدد بهويتها، في حين إن السارد كائن خيالي من ورق. [2]

وكثيرا ما توجه الأبحاث النقدية غايتها نحو اكتشاف المشترك بين الآراء وطرح القضايا في مسرود السارد التي تعبر أحيانا عن وجهة نظر، قد يكون للمؤلف نصيب فيها؛ كأن تعبر عن رؤيته إلى الواقع، غير أنها مقدمة من زاوية لا تحيلنا على المؤلف مباشرة، بقدر ما ترمي بنا بين يدي السارد. وهو ما سنكتشفه في الفصل التطبيقي الخاص بتحليل "الوقائع الغريبة.." لإميل حبيبي حيث يتنكر المؤلف لذاته، فيخلق من هذه الذات، ذاتا ثانية تعمل على إمدادنا بالسرد، لكن لا مجال للمطابقة بين مقول المؤلف والسارد.

ويظهر أن جذور هذا الانفصال ممتدة في التاريخ الأدبي، يمكن أن ترجع إلى العصر الإغريقي، حيث كانت الجوقة لا تلعب مجرد الشخصية الأخلاقية المتأملة بصورة سطحية، وإنما كانت تعتبر الجوهر الحقيقي للنشاط والحياة البطولية والأخلاقية نفسها.

وقد تحولت الجوقة عبر تطور الظاهرة الأدبية إلى شخصية تُدعى "الأنا الثانية للمؤلف"، حيث أصبح الكاتب (المؤلف الحقيقي) يفوض -في العصر الحديث- ساردا يأخذ على عاتقه هذه المهمة، ويتوجه إلى مستمع تخييلي يقابله في هذا

---

[1] M .Proust, Contre SainteBeuve, Gallimard, (Pléiade), Paris, 1971,P. 225 .

[2] R .Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, In. communications n°8 . Ed .Le Point, P. 40.

العالم،[1] والسارد في ذلك يشبه إلى حد بعيد شخصية الجوقة التي كانت تنوب عن الشاعر التراجيدي أو الملحمي وتتوجه إلى مشاهد محققة بذلك مستوى من التواصل. إلاّ أن ما يميز السارد في الرواية الحديثة، هو أنه يتخذ عدة وضعيات، ويتقمص عدة أدوار، قد يكون مجسدا عبر شخصية من شخصيات الرواية، وقد يكون شخصية مختفية، ولكنها على العموم شخصية متميزة، ومنفصلة عن المؤلف الحقيقي.[2] فالروائي باعتباره صانعا للعالم التخييلي، بما فيه الشخصيات والأحداث، لا يمكنه الظهور بشكل مفضوح في النص، وإنما يترك هذه المهمة للسارد الذي يعتبر في حقيقة الأمر بنية من بنيات القص، شأنه في ذلك شأن الزمان والمكان، وهو صيغة تحدد أسلوب القص. ويمكن القول: إن التغيير الذي طرأ على طبيعة الجوقة أدى إلى ظهور السارد (الراوي)، ويعد هذا التطور صيغة في المادة القصصية أو الدرامية، وهو تطور حدث على بنية التوصيل والتواصل الذي أدى في نهاية المطاف إلى اختفاء كل من الجوقة والراوي تدريجيا. [3]

ولعل ما يسمح لنا بالقول بوجود تشابه بين الجوقة والسارد (الراوي) في الرواية الحديثة هو العلاقة الموجودة بين السارد والشخصية، وقد تنوعت هذه العلاقة فبرزت عبر أساليب ثلاثة: يتصل بعضها بالبناء الزماني والمكاني للرواية، ويتصل بعضها الآخر ببنية الشخصية نفسها، وبعضها الآخر يتصل بالوسيلة التعبيرية.

---

[1] سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة فمقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1985، ص. 179180.

[2] المرجع السابق، ص. 180.

[3] المرجع السابق، ص. 180.

وتأكيدا لمقولة اختلاف المؤلف الحقيقي عن المؤلف المجرد يحيل (ج. لنتقلت) على الدراسة التي أنجزها (لوكاتش Lukacs) عن الواقعية البلزاكية والتي أوضح فيها بأن (بلزاك Belzac) رغم كونه من حيث الاقتناع السياسي ذا نزعة ملكية، قد استطاع بالذات أن يفضح في أعماله فرنسا الملكية الإقطاعية، وأن يصدر الحكم القاسي على النظام الإقطاعي بأكثر الأشكال قوة وأدبية.[1] ويعتقد لوكاتش بأن هذا التناقض عند بلزاك الملكي النزعة، يبلغ ذروته في كون أكثر أبطال عالمه الروائي، الغني بالشخصيات أصالة وحقيقة هم أولئك الذين يناهضون بحزم وجرأة الإقطاعية والرأسمالية.[2]

إن تجسيد هذه التناقضات التي لا حل لها في المجتمع البرجوازي، يحول دون تحقيق مطلب "البطل الإيجابي"، ويقول بلزاك في إحدى مقدماته لبعض أعماله الروائية "بأن رواياته كانت فاشلة لو أن شخصياته مثل سيزار بيروتور بييرات ومدام مورتسوف لم تكن أكثر جاذبية بالنسبة إلى القراء من فوتران مثلا أو لوسيان دو رينميري"[3] وهو ما يكشف ثنائية أيديولوجية لدى بلزاك، تتجلى في الظاهر في امتلاك المؤلف الواقعي لرؤية رجعية للعالم، وفي العمق امتلاك المؤلف المجرد لأيديولوجية تقدمية.

كما تبدو الهيئات السردية المجردة ذات فائدة منهجية حين يتعلق الأمر بتحليل ظاهرة السخرية واللامعقول في نص أدبي، ففي بعض ملفوظات "الوقائع الغريبة.." لإميل حبيبي، يتجلى التفاوت بين أيديولوجية المؤلف الحقيقي وآراء الشخصية البطلة (سعيد أبي النحس المتشائل)، حيث يبدو سعيد منفصلا عن

---

[1] جيب لنتقلت، محافل النص السردي الأدبي، ترجمة: رشيد بنحدو، ص. 32

[2] جورج لوكاتش، الرواية، ترجمة: مرزاق بقطاش، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص. 75

[3] المرجع السابق، ص. 75

ذاتية المؤلف الحقيقي المناضل، فالمتشائل يُعرب عن استعداده للتعاون مع الدولة الإسرائيلية، لأن ذلك يُعتبر تنفيذا لوصية والده[الشهيد!]. [1]

إن هذه السخرية ينبغي أن تُعزى إلى المؤلف الضمني الذي يعرف جيدا وبالمشاركة السرية للقارئ الضمني أن ذلك ليس صحيحا، فلا يعقل أبدا أن يكون هذا رأي إميل حبيبي الذي أسس "عصبة التحرر الوطني التي كان لها دور أساسي في قيادة حركة الكفاح ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية.. بعد قيام دولة إسرائيل، وانهيار الحلم القومي العربي"[2]. فمن الواضح أن المؤلف الضمني يستهدف من وراء سخريته أمرين: إدانة مجتمع عربي مصطنع بكامله، ومتخاذل، وضمان ود القارئ وتعاطفه مع البطل (سعيد) المقدم كضحية بريئة على الرغم من خيانته وانحرافه. وهو نفس ما استخلصه لوكاتش من دراسته لأعمال بلزاك الروائية.

ولذلك يبدو أن التفريق بين المؤلف الواقعي والمؤلف الضمني أساسي، سواء بالنسبة إلى النظرية السردية أم التحليل الإجرائي، لأن المماثلة الآلية بينهما تضاف إلى التحليل البيوغرافي، الذي يهمل التحليل المحايث للنص السردي كبنية فنية، ولا يقيم وزنا للتمييز بين الواقع الفني للعمل الأدبي والواقع الاجتماعي-الثقافي.

---

[1] إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، بيروت، 1980، ص. 64

[2] كريم مروة، إميل حبيبي، مأساة شعب ووطن في سيرة وأدب وفكر شخصية فذة، مجلة الطريق، ع/الثالث، بيروت، 1997، ص. 133

سادسا: مصطلحات التفكيكية:

التفكيك (Deconstruction):

هذا المصطلح انطوى على غموض وسوء فهم. وقد أشار إلى ذلك أحد أساتذة النقد قائلاً: يشيع في الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة كثير من المصطلحات مثل: الأسلوبية والشعرية والحداثة وما بعد الحداثة والبنيوية وما بعد البنيوية والتفسيرية والتفكيكية والتنامي والظاهراتية والسردية ونحو ذلك من المصطلحات التي استعمل معظمها في غير ما أراده أصحابها الأجانب إما لقصور في الفهم أو لسوء في التجربة فضلاً عن الاجتهادات المتناقضة والآراء المناهضة التي حفلت بها الكتب التي صدرت في العقود الثلاثة الأخيرة في القرن العشرين. (د. أحمد مطلوب، في المصطلح النقدي (بغداد- 2002) ص3).

إن ما ذكره الدكتور مطلوب بشأن المصطلحات التي استعمل معظمها في غير ما أراده أصحابها الأجانب، ذكره كذلك الدكتور علي جواد الطاهر فقال: وأكثر ما نعبث بالمصطلحات الغربية نتلقفها ركضا ونستعملها تنطعاً ونحشرها جهلاً... حتى لا يعود القارئ- طالب الحقيقة- يتبين طريقه إذ يراها على لسان زيد يراها على لسان عمرو، غيرها على قلم القصاص غيرها في ريشة الشاعر. (د.علي جواد الطاهر، أساتذتي ومقالات أخرى (بغداد- 1987) ص 299).

وفهم المصطلح مسألة في غاية الأهمية خاصة للباحث لأنه يحدد قصده أو قصد المتحدث. وكان السلف الصالح يعنون به كثيراً. قال التهانوي: إن أكثر ما يحتاج به العلوم المدونة والفنون المروجة إلى الأساتذة هو اشتباه الاصطلاح، فإن لكل علم اصطلاحاً به إذا لم يُعلم بذلك لا يتيسر للشارع فيه إلى الاهتداء سبيلاً ولا إلى فهمه دليلاً (د.مطلوب، ص، 7).

ويعد الفيلسوف (جاك دريدا) أول من تحدث عن القراءة المزدوجة وعن مصطلح التقويض. جاء في معجم (دليل الناقد الأدبي: التقويض هو المصطلح الذي أطلقه الفيلسوف الفرنسي المعاصر جاك دريدا على القراءة النقدية (المزدوجة) التي اتبعها في مهاجمته الفكر الغربي الماورائي منذ بداية هذا الفكر حتى يومنا هذا. (د. ميجان الرويلي ود.سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي (المغرب- 2002) ص، 107).

وحين عُقِدَ العزم على ترجمة هذا المصطلح إلى العربية حاول بعض المترجمين أن يضع له مسمى (التفكيك) لكن مثل هذه الترجمة لا تقترب من مفهوم دريدا حالها في هذا حال مصطلح (التقويض على أن التقويض أقرب من التفكيك إلى مفهوم دريدا). فالتقويض على نقصه لا يلتبس بمفهوم (رينيه ديكارت وميكانيكية تفكيكه للمفاهيم. إضافة إلى ذلك فالتقويض لا يقبل مثل ما يذهب إليه أهل التفكيك في مقولة (البناء بعد التفكيك). كما أن مفهوم التقويض يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، إذ يصفه باستمرار بأنه صرحٌ أو معمار يجب تقويضه. ولئن انطوى مفهوم التقويض على انهيار البناء فإن إعادة البناء تتنافى مع مفهوم دريدا للتقويض إذ يرى في محاولة إعادة البناء فكراً غائيا لا يختلف عن الفكر الذي يسعى دريدا إلى تقويضه (دليل الناقد الأدبي) 107.

وعلى الرغم مما رأينا فيما يتعلق بخصائص التقويض إلا أن دريدا يدافع عن أفكاره، ذلك أنه يصر على أن مشروعه لا يرتبط بالهدمية والعدمية بل يعتقد جازماً بأن قراءته التقويضية عملية إيجابية (على ما تنطوي عليه هذه الإيجابية من مفارقة).

والقراءة التقويضية هي قراءة (مزدوجة) تسعى إلى دراسة النص (مهما كان) دراسة تقليدية أولا لإثبات معانيه الصريحة ثم تسعى إلى تقويض ما تصل

إليه من نتائج في قراءة معاكسه تعتمد على ما ينطوي عليه النص من معان تتناقض مع ما يصرح به.

تهدف القراءة التقويضية من هذه القراءة إلى إيجاد شرخ بين ما يصرح به النص وما يخفيه (بين ما يقوله النص صراحة وبين ما يقوله من غير تصريح). في مشروع القراءة هذا يقوم التقويض بقلب كل ما كان سائداً في الفلسفة الماورائية، سواء أكان ذلك هو المعنى الثابت أم الحقيقة القارة أم العلمية أم المعرفة أو الهوية أم الوعي أم الذات المتوحدة، باختصار كل الأسس التي يقوم عليها الخطاب الفلسفي الغربي. ويمكن القول إن دريدا يسير على أثر كل من (نيتشه وهايدغر) لكنه تجاوز ما قد ناديا به حينما وجده لا يختلف عما قالت به الميتافيزيقة الغربية عبر تاريخها. وأشار دريدا إلى مسألة مهمة عما يقوم عليه الفكر الغربي قائلاً: إن الفكر الغربي قائم على ثنائية ضدية عدائية تأسس عليها ولا يوجد إلا بهذه الثنائية، كثنائية العقل/العاطفة، العقل/الجسد، الذات/الآخر، المشافهة/الكتابة، الرجل/المرأة، وما إلى ذلك. (دليل الناقد الأدبي) 107-108.

ووصف (ملر) التفكيكية فقال: بأنها قوة عضلية توحي بتدمير النص وإنها في الوقت نفسه تعمد إلى بناء ما دمرته بشكل مختلف. وممن أوقفه النص وخاصة ترجمته، الباحث الدكتور عبد الوهاب المسيري، فهو قد أشار قائلاً: التفكيك بالمعنى العام هو فصل العناصر الأساسية في بناء بعضها مع بعض بهدف اكتشاف العلاقة بين هذه العناصر والثغرات الموجودة في البناء واكتشاف نقاط الضعف والقوة.

ويمكن أن يتم التفكيك داخل إطار فلسفي إنساني بهدف زيادة إدراكنا للواقع. وفي هذه الحالة فإن التفكيك أداة تحليلية لا تحمل أي مضمون أيديولوجي. ولكن يمكن أن يتم التفكيك في أطار أنموذج الطبيعة / المادة والواحدية المادية بحيث

يرد، كل شيء إلى ما هو دونه حتى نصل إلى الأساس المادي (د.عبد الوهاب المسيري اليهود واليهودية والصهيونية ط (القاهرة-1999) 258).

وفيما يتعلق بترجمة المصطلح أشار أحد الباحثين قائلا في مطلع أحد تناولاته للتفكيك يقترح المسيري ترجمة جديدة للمصطلح الأساس (Deconstruction) لأن الترجمة الشائعة إلى تفكيك أو تفكيكية، ترجمة مباشرة ومعجمية ولا تنقل مضمون الكلمة الأجنبية. وجديد المسيري المقترح هو (إنزلاقية) وإن أشار إلى أنه يتجوز في استخدام الترجمة الأولى لأنها شاعت.

ومن المهتمين بالأدب ونقده الدكتور عناد غزوان الذي شخص الاضطراب وعدم وضوح المعنى على نحو تام. هذه الحال جعلته يعطي أكثر من معنى فقال: التفكيكية هي التهديمية، والتشريحية والتفكيكية، وقد استقرت عند كثير من الباحثين بدلالتها الأخيرة التفكيكية. وهي منهج فلسفي نقدي دعا إليه (جاك دريدا) منذ عام 1967 حيث ذهب إلى أن لا وجود لشيء خارج النص. فالتفكيكية تعمل من داخل النص (د.عناد غزوان) أصداء، دراسات أدبية نقدية (دمشق-2000) 145.

إن المهتمين بالتفكيك والتفكيكية يرون أن هناك ترادفاً بين التفكيك وما بعد الحداثة، وعندهم أن فكر ما بعد الحداثة يعد فكراً تقويضياً معادياً للعقلانية وللكليات سواء أكانت دينية أم مادية. وهم يرون أن القسمة بينهما هي كالقسمة بين النظرية والتطبيق عنده- أي المسيري- ومرحلة ما بعد الحداثة والتفكيك تشيران إلى أن الأولى مدارها الرؤية الفلسفية والثانية مدارها المنهج في تفكيك النصوص وإظهار التناقض الأساس الكامن فيها. (محمد أحمد البنكي، دريدا عربياً (البحرين-...)286).

الفلسفة التفكيكية:

إن أبسط تعريف مبكر للتفكيكية كإجراء منهجي، هو أنها حركة جاءت ما بعد البنيوية في النقد الأدبي فضلاً عن كونها الحركة الأكثر إثارة للجدل أيضاً، ونظرية أثارت الكثير من الإعجاب لدى روّاد التفكيك مثل: ج.هيليسميلر وبولديمان وجيفريهارتمن وهارولد بلوم. على الصعيدين النظري والتطبيقي، على الرّغم من تباين الأساليب وطرائق المعالجة.

وقد استطاعت هذه النظرية أن تعلي من شأن القارئ وتخالف تماماً القناعات الراسخة في الاتجاه البنيوي، وانطلقت الاتجاهات التفكيكية من تشكيل كامل بوجود مثل هذه الأنساق البنيوية المتشاكلة في الدّاخل، وهي تؤكد على خلاف البنيوية كلّ حالة تشاكلية خاضعة لعملية الانبناء (Structuration) بل تذهب إلى أبعد من ذلك فتعدو إلى الهدم والتشتت والتقويض، وتفتح أبواب القراءات المتعددة، ومؤكد ذلك ما ذهب إليه، جال دريدا (J. Dèrida) من أن "قراءته للتفكيكية ذاتها هي عرضة للتفكيك أيضاً، لأنَّ جميع القراءات في رأيه ـ إساءة القراءة بمعنى أنها تحاول أن تفرض إستراتيجيات الإنسان على النصّ".

من هاهنا، تتحول التفكيكية في نظر دريدا، إلى منزع وتيار يفكك النصوص ويقوضها ويفتتها ويجزئها، وهو القاتل: "أنا لا أعتبر النصّ أي نصّ كمجموع متجانس، ليس هناك من نصّ متجانس هناك في كلّ نصّ، حتّى في النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هي في الوقت نفسه أقوى تفكيك للنصّ".

ويفضل جاك دريدا، مصطلح تفكيكات بصيغة الجمع بدلاً من الإفراد لتعني "أحد الأسماء الممكنة في سياقات محدّدة بدقة دائماً، لتعني شكلا مجازيا إجمالاً ما يحدث أو ما لا يمكن أن يحدث كما تعني تصدّقاً معنياً يتكرّر في الحقيقة بانتظام.

وعليه، فالباحث يجعل من التفكيكات شكلاً من أشكال القراءة والكتابة، ومظهراً من مظاهرها، وهو ليس مجرد نشاط نقدي لمبدع أو فيلسوف، بل هو أبعد من ذكر حركة تاريخية، وبوصف كانط هو فترة من فترات النقد.

ونعتقد أن الباحث المتقصي لدريدا ونظريته في التفكيك يواجه عقبتين، الأولى أوجدها أسلوب دريدا نفسه المتسم بإثارة الحيرة فضلاً عن مصطلحاته ومفاهيمه، أمَّا الثانية فهي سلسلة الآراء النقدية التي تعدّ تأويلات (Interprètatives) أو سوء تأويلات (misinterpretations).

ومن الممكن الوقوف على بعض التعليقات لدى النقاد تقييماً لدريدا واستراتيجيته في التفكيك، ممثلة في قول نيوتن غارفر (Newton Garvar) المؤكد على أسبقية البلاغة على المنطق. وهيليس ميلر الداعي إلى أن التفكيك حقل معرفي بلاغي قائلاً: "إن التفكيك بحث في الإرث الذي يخلفه المجاز والمفهوم والسرد أحدهما في الآخر، ولهذا السبب يعدّ التفكيك حقلاً معرفياً بلاغياً".

غير أن الأهم عند مقاربة المصادر الثانوية الرامية إلى فهم دريدا والتفكيك، هو انقسام النقاد إلى فريقين، فريق ينقد دريدا وآخر منهم يقدر أصالة دريدا.

ويشكل هذان الفريقان مدراس في التفكيك. لا يصح في هذا المجال ذكرها، لأنَّ المقام مقام بحث في المصطلح ودلالاته لدى النقاد.

ولذلك، يمكن القول إن النظرية التفكيكية بحاجة إلى كثير من التحليلات الجديدة وأن أية محاولة يقوم بها أي نقاد يودّ تحليل هذه النظرية فهو بحاجة إلى تحديد التفكيك، لأنَّ مثل هذه النظرية المعقدة والشائكة تستعصي على التعريف والتعريف المعاكس بوجه خاصّ.

ففي هذا المساق، اصطنع جلّ المنظرين السيميائيين طبقاً لمعيار الشيوع مصطلح "التفكيكية مقابلاً لمصطلح (Dèconstruction) الذي جعله دريدا

عنوان مشروعه الفكري الثوري، وحين جاء النقاد العرب ينقلونه إلى حقل الممارسة النقدية اضطربوا، وأصابت الخلخلة والغموض هذا الأفهوم.

ويعدّ الناقد عبد الله الغذامي من النقاد الأوائل الذين أتوا بهذا المصطلح بلفظ "التشريحية" حيث صرّح: لقد احترت في تعريب هذا المصطلح ولم أر أحداً من العرب تعرّض لـه من قبل (على حدّ اطلاعي) وفكرت لـه بكلمات مثل (النقض/ والفك) ولكن وجدتهما يحملان دلالات سلبية تسيء إلى الفكرة، ثمَّ فكرت في استخدام كلمة (التحليلية) من مصدر (حلّ) أي نقض، ولكنني خشيت أن تلتبس مع (حلل) أي درس بتفصيل، واستقرّ رأيي أخيراً على كلمة (التشريحية) أو تشريح النصّ.

وبتقويم سليم لـهذا التعريف، من غير الممكن الأخذ برأي الناقد في ترجمة المصطلح لكن إفادته في سيرورة البحث في التفكيك، كانت كافية بحكم حديثه عن هذا المفهوم وهذه النظرية بكثافة وموضوعية في كتابة (الخطيئة والتكفير) وهو ما لم يصله ناقد سواه في سنوات الثمانينات أي بداية مع مطلع 1980.

كما يعدّ الباحث يوئيل يوسف عزيز من المترجمين الأوائل للمصطلح (1987) في كتابة وليم راي الموسوم (المعنى الأدبي: من الظاهراتية إلى التفكيكية) مصرحاً في تقدمة الكتاب: "ترجمت أيضاً بلفظة التحليلية البنيوية، ولكن لقطة التفكيكية أقرب".

فيما يذهب الباحث عبد الله إبراهيم إلى معالجة المصطلح كمفهوم ونظرية، في أوسع مجال من مذكراته النقدية، حيث ترجم مصطلح (Dèconstruction) بالتفكيكية كمصطلح يدل في المستوى الأول على التهديم والتخريب والتشريح، وهي دلالات تقترن عادة بالأشياء المادية المرئية، لكنه في مثواه الدلالي العميق، يدلّ على تفكيك الخطابات والنظم الفكرية وإعادة النظر إليها... حركة بنائية وضدّ البنيانية".

فيما يذهب سعيد علوش إلى ترجمة مصطلح (التفكيك) عن اللفظ الفرنسي (Dèconstruction) الدال على التفكيكية لدى (جاك دريدا)، وهو مذهب، اقترحه كذلك عبد السلام المسدي ضمن مؤلفه (الأسلوبية والأسلوب) ببعض الاختلاف البيّن، لأنَّ أصل المصطلح الفرنسي لديه هو (le Dècodage).

ومثل هذه الترجمة تمثلها نقاد آخرون أبرزهم: توفيق الزبيدي ضمن علمه: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، ومحمد عصفور في ترجمته "البنيوية وما بعدها". والمنحى نفسه لدى معظم النقاد في ترجمة اللفظة decnstruction أمَّا محمد مفتاح، فلم يجد بُدّاً في تحديده لـهذا المصطلح، من الاحتكام إلى مصطلح واحد، هو التفكيكية، كتسمية أوجدها عبر آلية الترجمة، وعممها في بعض كتاباته النصانية الحداثية.

ففي مساق حديثه عن التيار التفكيكي ضمن الاتجاه السيميوطيقي الأنجلوساكسوني، وخلفيات التفكيكيين الأوروبيين، أشار إلى أن التيار التفكيكي يعتمد على أسس فلسفية رافضة للثنائيات القديمة، وعلى مفاهيم سوفسطائية، وتراث قباني، وفلسفة عدمية، وعليه استخلص جملة من الملاحظات:

1. وجوب "هدم" النصّ حتّى يتساوى نسيجه التعبيري.
2. أن النص لا يتحدّث عن خارجه (مرجعه) بل إنه يتحدّث عن نفسه.
3. أن النص يمكن أن يقرأ بتجاوز لمعناه التواضعي الاصطلاحي.
4. أمَّا بخصوص خلفيات التفكيكيين، وعلى رأسهم "دريدا" ومن سبقهم فقد أضاف بأنها "خلفيات تستقي من تيارات فلسفية تهدف إلى تحطيم التيارات العتيقة بمختلف أشكالها وأنواعها".

ومثل النقاد القائلين بمصطلحي تفكيك وتفكيكية كثيرون، وهم يشكلّون

الفريق الأوّل الذي عمد أصحابه إلى هذا الاتجاه بالنظر إلى عوامل أهمها:

1. القراءة في المعاجمية الفرنسية، بينها: المعجم الألسني لجان ديبوا ومعاونية.

2. لأنَّ مصطلح (Dècodage) أسهل وأيسر في النطق من (Dèconstruction) التي تعني الهدم والحفر و إعادة الهيكلة.

3. الرغبة في الاستقرار على مصطلح واحد.

وضمن الفريق الثاني، جنح بعض النقاد إلى الخروج عن المألوف، وابتداع مصطلحات جديدة، تمثل هذا الاتجاه بقوة عبد الملك مرتاض، متعاملاً مع المصطلح ضمن ثلاثة أشكال رئيسية هي:

الأول: عندما ذهب (في سياق البحث اللغوي) إلى تحديد جذور كلمة (تفكيكية) (Dèconstruction) قائلاً: "وتأملنا المصطلح الغربي الذي منشؤه فلسفي محض (جاك دريدا، فيلسوف) استبان لنا أن اللفظ الغربي مركب من مقطعين اثنين (DE) وتعني ما وراء، يأتي بعدها (Construction) الذي معناه البناء أو التطنيب"

ثمَّ عرف المصطلح بالقول: "إن التفكيك لغوياً يعني تجزئة كيان مركب منقطع، ثمَّ إعادة تركيبه، كما كان من ذي قبل، كتفكيك قطع محرّك، أو أجزاء بندقية، وهلمّ جرّاً فالتفكيك لا يعني ضياع أي جزء من الشيء المفكك".

والثاني: ظهر حينما أفصح الباحث في تبينه مصطلحي "التفكيكية" و"التشريحية" كعناوين لبعض مؤلفاته مثل: (بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية) و"أي دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة (أين ليلاي).

والثالث: من خلال تراجع الباحث عن هذين المصطلحين قائلاً: "ونحن الآن لا نصطنع هذين المصطلحين معاً، على الرغم من أننا كنا اصطنعنا في مبدإ مسارنا الحداثي مصطلح "التشريح النصي" الذي كنا نريد به في الحقيقية إلى القراءة المجهرية أو (Micro- lecture) لا إلى التشريحية لمفهوم (Dèconstruction)"

واستناداً إلى ذلك، اقترح مصطلحاً آخر هو "التقويضية" مناقشاً هذا المفهوم في أفكار المفكر "بيير ريما" في كتابه Micro lecture Dèconstruction أي "قراءة للتقويضية" وتوازياً مع هذا، رأي تناسب أفكاره مع آراء المفكر الجزائري "محمد أركون" في ذات المسألة، لا سيما من حيث الخلفية المعرفية لـهذا المفهوم". ذلك لأنَّ التقويضية في نظر عبد الملك مرتاض "تعني الإتيان على هيئة من الهيئات، أو أي شيء مادي، أو معنوي، ثمَّ إقامة بناء جديد على أنقاضه وبوحي منه" ثمَّ إن المصطلح أدق، بالمعنى المتداول لدى جاك دريدا.

وقريباً من هذا الشكل (التقويضية) يلاحظ أن باحثين قليلين حسبوا هذا اللفظ في كتاباتهم النقدية، وذلك من خلال ما أشار إليه باحثان سعوديان في كتابهما المشترك "دليل النقاد الأدبي" حين حدّدا المصطلح على أنه يتناسب مع الاستعارة التي يستخدمها دريدا في وصفه للفكر الماورائي الغربي، وينطوي مفهوم التقويض على انهيار البناء وهدمه.

وعلى خلاف مواطنه عبد الله الغذامي، ذهب الباحث محمد الصالح الشنطي (ضمن مقاله ملامح من المشهد النقدي المجلي) إلى نقل المفهوم عن باحث سعودي آخر (عابد خزندار)، الذي ميز بين مصطلحات ومفاهيم نقدية أبرزها:

1. القراءة التقويضية (Destructive reading)
2. القراءة النقضية (Deconstructive)

وعليه، جاز الترجيح بمصطلح تقويض كمصطلح عربي أصيل، مفهومه يقترب من تفكيك في ترابط البناء، لدى دريدا، أو الهدم والحفر لدى نيتشة.

تفكيكية: Dèconstructeon

اسم الباحث	الترجمة	المرجع
عبد الله الغذامي	تشريحية	الخطيئة والتكفير م س ص 50 أو تشريح النص م س ص 71 أو ثقافة الأسئلة م س ص 200
عبد الله إبراهيم	تفكيكية تهديم تخريب تشريح	التفكيك والأصول والقواعد م س ص 45
محمد مفتاح	تفكيكية	مجمول البيان (م س) ص:101
سعيد علوش	التفكيك	معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة م س ص 97
عبد السلام المسدي	التفكيك	الأسلوبية والأسلوب م س ص 185
عبد الملك مرتاض	تشريحية	بنية الخطاب الشعري م س ص (العنوان)
	تقويضية	القراءة وقراءة القراءة م س ص:201
	تفكيكية	أي دراسة الناقد الأدبي م س ص 49.
الرويلي (ميجان) والبازغي (سعد)	التقويضية	دليل النقاد الأدبي م س ص 49

اسم الباحث	الترجمة	المرجع
محمد صالح الشنطي	التقويضية النقضية	ملامح من المشهد النقدي المحلي م س ص 35.

سابعا: مصطلحات القراءة والتلقي والتأويل:

استراتيجية النص [La stratégie du texte]:

وهي النسيج الذي يهيئ "شروط التلقي" ويقيم العلاقة بين السياق المرجعي وبين القارئ لكي يتم لحم الأجزاء المنفصلة، فهي تمثل التوجيهات العملية التي تقدم للقارئ مجموع احتمالات ترافقية يستطيع أن يتكئ عليها في فعل القراءة. ولكي نأخذ فكرة عن أهمية وفعالية استراتيجيات النص، فإن إيزر يضرب لنا المثل بعملية القيام بتلخيص أي عمل أدبي أو حتى بشرحه، ويعتبر أن ما يفقده العمل حقيقة هو التنظيم الاستراتيجي المميز الذي يربط بين عناصر السجل ويثبت التمفصلات البانية. إن النص إذن يرسم خطة محكمة لمعالم الموضوع، لكنها خطة دينامية توجه القارئ وترشده أثناء عبوره للنص؛ وتمكنه من اكتشاف الإطارالمرجعي الذي يمكن أن يجمع بينهما.

بناء الإطار المرجعي:

إن النص الأدبي يفرغ عناصر السجل من تداوليتها ولذلك يجد القارئ نفسه وهو في مواجهة النص بدون إطار مرجعي مشترك مع ما سيقرأه. وهنا تبدأ الحاجة إليه كعنصر ضروري لتحيين المقامات التداولية والاشتراك مع الكاتب في بناء المعنى أو الموضوع الجمالي سواء بسواء. ومن المنتظر أن النص يتجه وجهة تخالف ما يتوقعه القارئ لكنه يستطيع استثمار ما يلوح به مما سينتج خلال مدة القراءة.

التأويل [Interprétation]:

عبارة عن فن كما يذهب فريديريك شلايرماخر، بمعنى طريقة الاشتغال على النصوص بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية؛

والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص وربما المطموسة لاعتبارات تاريخية وإيديولوجية هو ما يجعل فن التأويل يلتمس البدايات الأولى والمصادر الأصلية لكل تأسيس معرفي وبرهاني وجدلي: "والفهم عندما يعمل لا يلغو فقط، أي لا يقول رموزا، وإنما هو يؤول. أي أنه يبحث عما هو أول في الشيء، عما هو الأس والأصل". فهو يحفر في طبقات النصوص المترسبة والمتراصة (في ذاكرة التراث الإنساني) قصد الكشف عن حقائق دفينة وغابرة وفتح أقفال الكنوز المطمورة. بهذا المعنى حفريات فوكو وتفكيك جاك دريدا عبارة عن فلسفة في التأويل. نظرة في **لسان العرب** لابن منظور تمنحنا نفس الدلالة: "التأويل المرجع والمصير مأخوذ من آل يؤول إلى كذا أي صار إليه": "نجد في اشتقاقات كلمة تأويل الآل بمعنى عمد الشيء الذي يستند عليه والآل بمعنى السراب (القيمة الدلالية والأنطولوجية التي نمنحها إلى الآل = السراب هو أن الأصل الذي تؤول إليه الأشياء والذي يبحث عنه التأويل عبارة عن لحظة تأسيسية متعددة الأوجه أو هو حقل تجوبه جملة العلاقات الاختلافية والاستعارية دون إرجاع الأشياء إلى قيم متعالية أو أصل مطلق، بحيث يصبح المعنى المكتشف مجرد دلالات نسبية وعلاقات وإحالات متبادلة) والآلة = الشدة (آلية التأويل لا تنفك عن صرامة في فحص النصوص وقراءة التراث فهي تستدعي الأداة) والآلة = الأداة (صرامة القراءة المدققة والمتفحصة تتطلب وسائل وآليات لغوية ونحوية وفنية ومفاتيح رمزية وفلسفية).

التجربة [wissenschaften]:

انتقل شلايرماخر إذن من الحقيقة إلى المنهج أي إلى آليات إدراك المعنى. يتجاوز دلتاي صرامة المنهج ليركز جهوده على مفهوم التجربة، وفيه يميز بين نوعين منها:

1. **التجربة المعيشة** (Erlebnis) التي استعملها في وصف علوم الفكر أو العلوم الإنسانية (Geisteswissenschaften).

2. التجربة العلمية (Erfahrung) التي تخص علوم الطبيعة (Naturwissenschaften) وهذه التجربة العلمية تتمتع بطابع **العلمية** الذي يجعل من التجربة المعيشة والتجربة الممارسة وجهين لنفس الحقيقة وبطابع الجدلية والتاريخية. فالتجربة في طابعها العلمي والإبستمولوجي تعني تكرار المعطيات والنتائج للوصول إلى تنظير عام ومتفق عليه. في طابعها التاريخي والجدلي هي تجربة لا تتكرر، تنفي كل ما سبقها بحيث لا يمكن معاينة ومعايشة التجارب السابقة بنفس المقاصد والدوافع وتختفي هي الأخرى بخصوصيتها وفرديتها.

لكن الطابع التجريبي للعلوم الإنسانية لا يتجلى في محور تكرار التجارب. فهذه العلوم متجذرة في تجارب الممارسات التاريخية؛ إذ المؤرخ أكثر إدراكا لتجربة التاريخ من الذين عاينوا الأحداث التي يتولى دراستها: "لا يقوم المؤرخ في تفكيره [حول الأحداث] سوى بتعميق ما فكر فيه في تجربة الحياة".

فالتجربة المعيشة تعني ما هو معطى مباشرة للوعي الفردي، فلها بذلك وظيفة معرفية تؤطرها الذات (fonction cognitive). تختلف إذن التجارب المعيشة عن تجريدات العلوم الطبيعية من حيث إنها تطرح موضوعاتها في إطار الإدراك المباشر للوعي. "يحدد مفهوم التجربة المعيشة كلية وحدّة التجربة البشرية في مقابل التجريد العلمي. فالتجربة هي، بهذا المعنى، حامل غزارة الإحساسات والانفعالات التي تعتبر أن كل تجربة فردية تخص الفرد بعينه".

وهذه التجارب المعيشة هي جملة الممارسات والمقاصد المتوجهة نحو الموضوع المعطى للوعي والتي تنتظم حولها حياة الفرد بحيث لا يحيا هذا الأخير

فقط **في** العالم وإنما يحيا **العالم** كعلاقة انتماء جذري. فالفرد يدرك تجربته الخاصة بناء على نمط إدراكه لحياته برمتها، وإدراكه لحياته هو تأويل حيوي وفعال للتجارب المعيشة. يمكننا القول بأن فلسفة دلتاي التأويلية هي رؤية متميزة لـ **حياة** الفرد ولتجاربه المعيشة. وبالتالي تتطور وتتبلور بنية الفهم الذاتي (فهم الذات) حول التجربة الفردية والتأويل وإعادة التأسيس: فهم الذات = التجربة المعيشة. لكن أين يتموقع فهم الذات ضمن تجربة الآخر؟ أو بأي معنى يمكننا الحديث عن وعي فردي في سياق متعدد ومتنوع التجارب والممارسات؟ وهل فهم الذات يقصي كل انفتاح على تجربة الآخر كمعطى لكل ممارسة تأويلية.

يواجه دلتاي مشكلة فهم تجربة الآخر باقتراحه لمفهوم **الفكر** أو **الروح** (Geist) كسياق معياري وعام يجمع الأفراد حول حياتهم الخاصة، ومن ثم تاريخ حياة الفرد لا يتماشى وفق محور عمودي لحياته بل وأيضا وفق محور أفقي يدمج إطاره الاجتماعي والتاريخي".

يكون دلتاي بذلك قد أهبط **الفكر** (في مفهومه الهيغلي) من السماء إلى الأرض ليتجاوز المعرفة المطلقة والمتعالية على التاريخ بإقرار معرفة تاريخية ومتجذرة في تجربة الحياة (أو عالم الحياة Lebenswelt): الفن والدين والفلسفة والعلوم والمنطق عبارة عن تجارب حيوية واستعمالات تعبر عن الطابع الخلاق للحياة وتجليات للحس التاريخي.

حدود التأويل الرومانسي كما رسم معالمه شلايرماخر ودلتاي يتجلى في عدم فحص بنية الفهم ووظيفته التأويلية في ميدان العلوم الإنسانية والممارسات الاجتماعية والتاريخية.

إيميليو بيتي (Emilio Betti)، أحد فلاسفة التأويل في إيطاليا، يركز من جانبه على صرامة المنهج في سبيل تأويل موضوعي لحقائق النص والتراث. يعتبر

بيتي أن علاقة الإدراك بين الذات العارفة وموضوع المعرفة تحددها الأشكال التمثيلية. فما تتمثله الذات ليس المعنى الذي تشكله حول الموضوع و إنما المعنى الذي يمنحه إياها هذا الموضوع، إفلاتا من شبح الذاتية. يقترح بيتي أربع قواعد في الممارسة التأو يلية:

أ. **استقلالية الموضوع** (الذي نتوخى إدراكه أو معرفته). ينبغي إدراك وتمثل المعنى انطلاقا من النص نفسه دون قسر أو إملاء خارجي.

ب. **مبدأ الانسجام:** تأو يل كلية الموضوع بإدراك أجزائه التي تضمن وحدة وانسجام هذا الموضوع.

ج. **راهنية التأويل:** إعادة بناء موضوعات التراث في اللحظة الراهنة كتجربة تأو يلية خلاقة يعبر من خلالها المؤول عن نوعية إدراكه للموضوع التاريخي والتراثي.

د. **وحدة الفهم:** ربط الراهنية الحيوية التي يحياها المؤول مع الرسالة التي يحملها موضوع التراث بمعنى إتيكا السماع الشاعري لما يقوله التراث ولما تكشف عنه حقائقه.

هذه القواعد التي يقترحها بيتي هي كفيلة بتفسير النصوص والآثار وفق مناهج موضوعية يمثل المنهج الفيلولوجي حقيقتها التطبيقية. يعتبر هانس غيورغ غادامير (Hans-Georg Gadamer) أشهر فلاسفة التأو يل في القرن العشر ين. ولد في بر يسلاو بألمانيا سنة 1900 ودرس بماربورغ حيث حصل على درجة في الفلسفة من خلال أطروحته "ماهية اللذة في حوار اتأفلاطون". التقى هسرل وهيدغر في فرايبيرغ وعمل أستاذا في الفلسفة في جامعات لايبتسغ وفرانكفورت وهايدلبرغ ثم أستاذا زائرا في الولايات المتحدة.

وكتابه الرئيس **الحقيقة والمنهج: الاتجاهات الكبرى في فن التأويل الفلسفي** عبارة عن ثورة إبستمولوجية في قضايا التأويل المعاصر والذي يعالج المحاور الكبرى والمتمثلة في الفن واللغة والتاريخ. يميز غادامير بين نوعين من الفهم:

1. الفهم الجوهري وهو فهم محتوى الحقيقة (التي تنكشف بقراءة النص).
2. الفهم القصدي وهو فهم مقاصد وأهداف المؤلف:

الحوار (dialogue):

فضلا عن بنية الفهم والافتراضات المسبقة والتقاء النص بالتراث، يطرح غادامير مسألة **الحوار** (dialogue) كبعد أساسي في فاعلية الفهم وواقعية التفاهم، على اعتبار أن التساؤلات التي طرحها بشأن مشكل الذاتية في الفهم والاعتباطية في التأويل وسلطة التراث في فهم النصوص ظلت عالقة لأسباب منهجية ومعرفية. فالحوار الذي يثيره ويثريه المشاركون لمعالجة موضوع حديثهم يفترض نسبية الآراء والافتراضات التي تطرح بشأنه؛ وأن المعرفة هي حصص موزعة (مهما اختلفت نسبها وتفاوتت مقاديرها) تنفي إطلاقية الاستنتاجات والأحكام التي يخلص إليها المشاركون: "كل حوار حقيقي يستلزم أننا نميل بالإنصات إلى الآخر ونمنح رأيه اهتماما خاصا ونلج إلى فكره لنفهم لا الفرد في عينه وإنما ما يقوله ويعبر عنه".

الحوار الغاداميري هو حوار سقراطي يقصي التعسفية في الأحكام والاستبداد بالآراء ليرتد إلى فن إتيكي هدفه إعادة تقييم الأفكار والاعتقادات في ضوء التحام الآراء والافتراضات على سبيل الفحص والمجاوزة: **الفهم** هو قبل كل شيء **تفاهم** (Überseinstimmung). وعليه يصبح **الإجماع** أو **الاتفاق** (Verstädigung) بين الأشخاص ضربا من ضروب الفهم التأويلي كتجربة وتمرن (Lehre) وكحلقة تضاف إلى حلقات التراث.

إذا كان هيدغر قد ركز في فلسفته الأنطولوجية على تجربة الذات في الوجود أو **الوجود- في- العالم** (Dasein) المتجذر في الزمان كإمكانيات وكمونات محتفظة ومحددة تؤطر "فهم الذات"، فإن غادامير يوسع حلقة الفهم لتصبح "وجودا-مع-الآخر" (Mitsein) عبر تجربة التواصل الذاتي (Intersubjectivité).

فهناك انهمام بالذات واهتمام بالآخر، لأن الفهم كتفاهم يؤدي وظيفة المشاركة (Teilnahme) في بلورة المعنى وإضفاء الدلالة مثلما أنه تطبيق (Eifer) آليات ووسائل لاستخراج المعنى تلتف حوله آفاق الذات وآفاق الآخر.

سجل النص:

وهو كل ما يعتبر بمثابة المواد الأولية للبناء ويعود من خارج النص إلى داخله مثل النصوص السابقة ومثل الأعراف والقيم الاجتماعية أوالثقافية التي يسميها إيزر بالسياق السوسيوثقافي العام الذي ينبثق منه النص (1985- 128). وهذه المواد أوالسجل المنتقى يتحمل أثناء دمجه في النص "تشويها متجانسا" يغير طابعه تغييرا محسوسا ويُفقده بعده التداولي، ذلك أن من شأن العنصر المألوف أن يفقد مرجعيته الأصلية حينما يمتصه النص، ولا تقوم له دلالة إلا في نطاق التشكل النصي ذاته، وبذلك يصبح المألوف غير مألوف باعتباره عنصرا نصيا مركبا وعلى القارئ الكفء أن يعيد تقويم الأشياء وترتيب العناصر بقصد تحقيق التواصل وبناء البعد الجمالي المطلوب.

العالم الممكن:

وحينما يزاول القارئ وظيفته الحدسية فهو يبني سلسلة من المرجعيات الممكنة التي قد تتطابق مع إمكانيات النص، بمعنى أنه يتخيل عالما افتراضيا يمكن أن يستوعبه النص، هو العالم الممكن الذي هو محصلة الاستنباطات التي

تسمح بها تجليات النص. فمفهوم "العالم الممكن" مفهوم ضروري للحديث عن تخمينات القارئ المتعاون وتوقعاته. وحسب شبكة العلاقات العاملية فإن "العوالم الممكنة" تتراوح بين ما يتخيله القارئ بحسب ما يجده في النص وفق مساره الخطي، وما تمثله الكائنات والأشياء التي تؤثثه والتي تبدو محكومة بنفس النظام ومورطة فيه. وعليه فمفهوم "العالم الممكن" يشتغل باعتباره آلية من آليات القراءة على ثلاثة مستويات:

1. بما هو أداة ضرورية للقارئ الكفء،
2. باعتباره مسجلا في النص،
3. بتوجيه السلوك المقترح propositionnel لكائنات النص ومكوناته.

إن قارئ النص السردي مثلا يتخيل العالم المفروض تطابقه مع عالم المحكي الذي تتخيله شخصياته بدورها عالما يُفترض أن يطابق مختلف الرغبات والمتمنيات والتوقعات التي تحفز الكائنات السردية. وبناء على هذه التفاعلات يقيم إيكو ترسيمة لتشكلات العالم الممكن تنبني كما يلي:

1. س ع: الدال على العالم الممكن الذي يؤكده الكاتب في المحكي (س) (سارد)
2. ش س ع: العالم الممكن الذي يتخيله أحد الشخوص (ش) (شخص)
3. م ع: العالم الممكن الذي يتمثله القارئ المتعاون (م) (مرجع).
4. ش م ع: العالم الممكن الذي يسنده القارئ المتعاون (م) لاعتقادات الشخصية (ش).

وبتمفصل هذه العوالم الممكنة يستطيع القارئ المشارك أن يساير حركية النص ويحدس بآفاقه المرتقبة؛ كما يستطيع بتشغيل المقولات الثلاث أن يطلق

عقاله ويفجر إمكاناته، إذ القارئ المستبصر لا يقرأ كما يريد هو، لكنه يقرأ كما يريد له النص أن يقرأ: "أنا بحاجة إلى قارئ يكون قد مر بنفس التجارب التي مررت بها في القراءة أو تقريبا" (lector in Fabula p 11).

وهذا ما يدعو إلى التساؤل عما إذا كان "القارئ النموذجي" مجرد قناع للكاتب نفسه؟ وهل من حق الكاتب أن يطالب بتعميم تجربته الخاصة على سائر القراءات؟ ثم ألا يكون في الربط القسري للقارئ بالنص ومطالبته باحترام المعنى المقصود نوعا من المصادرة على المطلوب؟ إنها أسئلة مطروحة على نظرية إيكو في التقبل، وقد نجد مناقشة لها أو عملا على تجاوزها عند غيره من المنظرين والباحثين.

فعل التنشيط عند إيكو:

إن القراءة في نظر إيكو تدخل حثيث يعمل على تنشيط النص الذي هو "آلة كسولة" تحتاج إلى "قارئ نموذجي" يفعل في التوليد والتأويل مثلما فعل الكاتب في البناء والتكوين، ويكون قادرا على المساهمة في تحيين النص بالطريقة التي كان يفكر بها الكاتب. ولتحديد ميكانيزمات القراءة النشيطة المنشطة فهو يطرح مقولات ثلاثا هي: الموسوعة، والموقع المفترض، والعالم الممكن.

فهم النص [La compréhension du texte]:

مسألة الفهم من وجهة نظر قيمية وأكسيولوجية: فهم النص هو فهم **حقيقة** هذا النص. لكن لا يخلو هذا الفهم من معايير لغوية وفنية وحتى نفسية التي تحاول فك العقد المبهمة التي ينطوي عليها النص، مثل مسألة **المعجزات** في النص المقدس. نشاط فن التأويل من منظور سبينوزا وكلادينيوس هو تداول الفهم الأساسي للنص. ماير (G.F.Meier) وشلايرماخر (Schleirmacher) افتتحا عهدا جديدا من خلال توسيع حركة التأويل من قراءة النص المقدس إلى فحص

وتمحيص مختلف النصوص المرتبطة بميادين متعددة (الأدب، الفن، الفلسفة...). شلايرماخر هو عتبة الانتقال من التأويل اللاهوتي إلى التأويل الفلسفي الإنساني. خلافا لسبينوزا وكلادينيوس لا يتعلق مشكل الفهم عند شلايرماخر بين فهم عادي وفهم أفضل للنصوص قصد إدراك طبيعة الموضوع.

بتعبير آخر، لا يولي شلايرماخر أهمية كبرى لشرعية الفهم وصلاحيته، و إنما يرتبط الفهم من منظوره بفردانية الفكر لشخص معين الذي يتلفظ بخطاب معين ضمن سياق زمكاني خاص. وممارسة الفهم عند شلايرماخر على نوعين:

1. فهم غير صارم يتجنب من خلاله عدم التفاهم (Les malentendus).

2. فهم صارم يقر بحقيقة عدم التفاهم كظاهرة عادية وطبيعية، و ينصب اهتمامه على البحث عن فهم مشترك.

يعقد فن التأو يل بذلك علاقات نقدية ومعرفية مع الميادين الفكر ية المتنوعة وخصوصا أن دلتاي يعتبره القاعدة الأساسية للعلوم الإنسانية أو علوم الفكر (Geisteswissenschaften) والمفتاح المهم الذي لا يمكن الاستغناء عنه ليس فقط في فهم النص المكتوب (حكايات، روايات، قصص، خطابات، رموز، أساطير) و إنما أيضا النصوص المرئية المتمثلة في شبكة العلاقات الفردية والممارسات الاجتماعية والحقائق التاريخية والتحف الفنية.

الانتقال والإزاحة اللذان مارسهما دلتاي لهما أهمية كبيرة، بحيث سمحت باستحداث **نموذج جديد** (nouveau paradigme) غير الواجهة المعرفية والقيمية في التعامل مع النصوص بحيث تتجه حركة التأويل من المكتوب إلى المرئي مرورا بالمقروء كما أنها لا تغفل تلك الذات الناسجة للنصوص الكائنة خلفها: "يهدف فن التأويل إلى فهم وتفسير أفكار الآخرين عبر علاماتهم.

يحصل الفهم عندما تستيقظ التمثلات والإحساسات في نفسية القارئ وفقا للنظام والعلاقة الكائنين في نفسية المؤلف".

فهم المعنى [La compréhension du sens]:

النص، من منظور تأويلي، ليس نسقا مغلقا من الرموز والإشارات والدلالات وإنما هو خطاب مثبت ومفتوح لا تنفك عنه حركة القراءة والنقد والتواصل الفكري وتداول المفاهيم ورؤوس أموال معرفية بين القارئ والكاتب. هذا النشاط الفكري والنقدي الدؤوب والحوار الدائم بين القارئ والمقروء، دفع فلاسفة التأويل إلى دراسة ظاهرة فهم المعنى الذي يحتويه النص ومعرفة إذا كان هذا المعنى يعبر **فعلا** عن مقاصد وأهداف المؤلف (ومن ثم أي فعل أو حركة يمكن معالجتهما بنفس المنحى من خلال رصد مقاصد الفاعل وإدراك المعنى الذي تنطوي عليه أفعاله). فالاتجاه الوضعي يرى أن فهم المعنى ينحصر فقط في إعادة تركيب ذهني لجملة المقاصد والأهداف. لكن هذا الرأي يؤسس فقط الفرضيات التي تفسر الأسباب التي من خلالها يسلك الفعل هذا السلوك أو ذاك دون أن يرتقي إلى درجة المنطقية والعلم. وهذه الدرجة تتجلى في الحالة التي تتأسس فيها الفرضيات التفسيرية ضمن نظريات عامة للسلوك البشري ومن ثم التحقق من هذه الفرضيات عبر مناهج الملاحظات التجريبية.

لكن يلح فلاسفة التأويل على أسبقية **فهم** طبيعة فعل ما أو اعتقاد معين كنشاط علمي على **تفسير** انبثاق أو ظهور هذه المقاصد والاعتقادات. ويبقى الإشكال في علاقة التفسير بالفهم وخصوصا أن دلتاي أرجع التفسير إلى ميدان علوم الطبيعة والفهم إلى علوم الفكر: "إننا نفسر الطبيعة ونفهم الحياة النفسية" وهذه العلاقة المعقدة بين التفسير والفهم قد عالجها هيلمهولتز من خلال إمكانية تطبيق الاستقراء في ميدان علوم الفكر وإدراك موضوعات علوم الطبيعة عبر نوع من الرقة والحساسية الرهيفة (Taktgefühl).

القراءة [La lecture]:

لا نروم في هذه الدّراسة الوجيزة تفصيل القول في مسألة القراءة وآلياتها، ولا تقصي الحقول النقدية والجمالية التي تأسست عليها نظرة القراءة، بل حسبنا الإشارة إلى مصطلح القراءة كمفهوم اهتمت به السيميولوجيا، بصفته آلية تحوّل النصّ الأدبي إلى الحدود الممكنة من خلال شفراته، لتولج النص في فضاء أوسع ممَّا كان عليه، فيفتح خلالها القارئ أشياء أخرى غير الأشياء الكامنة في عالم النص الأول. دون حياد عن عالم النص وفضائه، فيلج أبواب الاحتمالات، ثمَّ إن القراءة ممارسة هي الأخرى بعد الكتابة.

ففي القديم وضعت الألفاظ أولاً "لمعان ثمَّ استعملت، وغدت القراءة أمراً مشروعاً في اللغة العربية، ومن هاهنا صرّح ابن جني أن أكثر اللغة مجاز، والمفهوم بذاته شهد عدّة تأويلات ومداليل.

وفي اللغة العربية، تعد القراءة مصدر قرأ يقرأ، واصطلاحاً: مذهب من مذاهب النطق في القرآن يذهب به إمام من الأئمة القراء مذهباً يخالف غيره في النطق بالقرآن الكريم، وهي ثابتة بأسانيدها إلى رسول الله ﷺ، وضبط المفهوم في عصر التابعين واعتنوا به عناية تامة وجعلوها علماً من علوم الشريعة. ومثل هذا تحديد أصولي يقترن بمداليل أخرى، ويتباين معها.

أمَّا في بعض المعاجم، فالقراءة مطالعة، معرفة واطلاع، وهي تعني القراءة أو المطالعة والتفسير المختلف وإن شئنا مناقشة، والقارئ فيها مصحح المسودّات الطباعية. وفي اللغة اليونانية القديمة، يقترب مفهوم كلمة (Symb alien) من القراءة، فيدل عليها دفعة واحدة أو بالقراءة المتعدّدة ثمَّ إن القارئ في رأي شارودو: "فاعلاً مفسراً يضع عدّة افتراضات أو فرضية واحدة لفهم الحديث، وليست علمية فهم الحديث واحدة لدى القراء. كما أن الأحادية في الرؤية من شأنها أن تقتل العمل الأدبي، وتعيق السير الحسن لفعل القراءة.

ضمن هذا الإطار، ومن منطلق تعدّدية الرؤى القرائية التي يستوجبها فعل القراءة، تعدّدت لدى النقاد القدامى والحداثيين، الرؤى في تحديد مفهوم القراءة.

ففي النقد العربي القديم، عدّ طه حسين الأدب نفحات طبيعية تصدر عن أصحابها لأنها لا بدّ لـها من الصّدور، والأديب خلال هذه العملية لا يكتب حتّى يحسّ بحاجة الناس إلى القراءة فيما يكتب، وإلا عدّت كتابته مجرّد شطحات فكرية، يعاشر القراء ويخالطهم ويمازج حياتهم ممازجة دقيقة كلّ الدقة، خفية كلّ الخفاء، عميقة كلّ العمق، ثمَّ ينفصل عنهم فيعود إلى قمّته، فيتحوّل فعل القراءة إلى "جهد مشترك يجب أن يحمل عبءه المنتج والمستهلك جميعاً".

وعد المفكرون الأعاجم فعل القراءة "عملية شاملة ومعقّدة تؤسسها مجموعة عناصر ومحدّدات ذاتية وموضوعية، نصية وخارج نصية"، أشبه ما تكون بفعل خلاقٍ يقرب الرمز ويضم العلامة إلى العلامة، ويسير في دروب ملتوية جدّاً من الدّلالات، نصادفها حيناً ونتوهّمها حيناً، اختلاقاً عليه، "فليس للأثر الأدبي معنى واحد تقتصر القراءة على اكتشافه، وليس الأثر الأدبي منفتحاً انفتاحاً مطلقاً لشتى القراءات بحيث يقبل أي تأويل يوضع لـه".

وبالنسبة إلى التراث المقدّس، فإن الكنيسة لعبت دوراً مهمّاً في تعليم "القراءة" والمراس عليها على أساس أنها كلام الله"، باعتبار أن النصوص أيّاً كانت، النصوص الأدبية، والقانونية والدينية وبعض النصوص والأسطورية مفتوحة على باب الدّلالة ومن هنا تصح أن تكون موضوعاً للقراءة.

وفي مسعى آخر، يمثل بارت العلاقة بين الكاتب والنص والقارئ بعلاقة إيروسية (Erotic) حين يتكلّم إلى جسد الكاتب، وهو أشدّ ما فيه واقعية وحميمية يقدم إلى حس القارئ الذي يستجيب هو الآخر استجابة حميمية، وبذلك يتحول القارئ إلى إنسانٍ مشدود بالمتعة أو اللذة وهما مصطلحان مختلفان في اعتقاده.

غير أن رولان بارت يقول بتعدّد القراءات وذلك بتوالد الكتابات لأنَّ "تعدّد الكتابات يؤسس أدباً جديداً بالقدر الذي لا يبتكر هذا الأدب لغته إلا ليكون مشروعاً، فيصبح الأدب أطوبيا اللغة "كما يصبح الأدب نص وقارئ، ولكن النص وجود مبهم كحلم معلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ وهنا، تأتي أهمية القارئ، وتأتي خطورة القراءة، كفعالية أساسية لوجود أي أدب. وعليه، فالقراءة في نظر بارت "عملية تقرير مصيري بالنسبة إلى النصّ".

فيما يعرض تودورف في كتابه (Scholes Structuralisme) ثلاثة ضروب من القراءة:

1. القراءة الإسقاطية: وهي القراءة التقليدية التي لا ترتكز على النص ولكنها تمرّ من خلاله، يلعب القارئ فيها دور المدّعي العام، لإثبات التهمة.

2. قراءة الشرح: وهي قراءة تلتزم بالنص الأدبي، ظاهره، يعاب عليها تكرار الكلمات واستبدالها بأخرى.

3. القراءة الشاعرية: قراءة لنص من خلال شفراته، وبحسب المساق الفني.

أمَّا الباحث الألماني (إيزر) فيعدّ القراءة عملية "تدخل في ديناميكية البحث عن مدلول من أجل نصية لا يمكن أن توجد من غير البحث المستمر للقارئ أي إذابة نظرية للنص، هي نظرية القراءة". وهكذا، تتحدّد عملية القراءة لدى (إيزر) كتفاعل بين النص والقارئ، وتغدو عملية الكتابة فعلاً كارتباطٍ جلدي، وكلاهما فعلان يتطلبان شخصين نشيطين بشكل مختلف هما المؤلف والقارئ.

ومن خلال هذا التحديد للمفاهيمي في بعض المدارس الأوروبية في القراءة والتلقي، تجمع الآراء على أن القراءة ليست عملية سكونية سلبية مغلقة، بل هي عملية دينامية فعالية، تشهد حركية، وقابلية للتوالد والتوهج.

أمَّا في النقد السيميائي العربي، فإن البون بين النقاد العرب غير واضح بخصوص الإشكالية المصطلحية، فيما عدا ابتداع بعض المفاهيم مثل: القراءة وقراءة القراءة لدى عبد الملك مرتاض، ثمَّ نقد النقد لدى سامي سويدان في ترجمته لعمل تودوروف.

لأنَّ المصطلح شهد اختلافاً مفهومياً لا مصطلحياً وأصبحت منذ مطلع التسعينات "نظرية القراءة أو التلقي من النظريات المعاصرة، التي لفتت الانتباه إلى القارئ بوصفه طرفاً مهمّاً، يسهم في إيجاد العمل الأدبي ويشكل بعده الجمالي، وهذا يعني أن النص الأدبي لا وجود لـه إن لم يقرأ". وعليه يتحول فعل القراءة إلى وجود فكري، وممارسة داخل وجود النص، وهي غير مستقلة عنه.

وضمن التحديد الاصطلاحي، اعتبر قاسم المقداد "القراءة عملية تبادل بين القارئ والمؤلف أو القاص" ثمَّ جعل من المفهوم نشاطاً يكشف عن خبايا النص وأسراره وممارسة طموحه تحترم اللغة ودوالها للوصول إلى المدلولات وهي كثيرة ومختلفة. أمَّا عبد السلام المسدي، فهو يعتبر النص الجيد أساسه إشارة القارئ، فلا نص عنده بلا قارئ، ولا خطاب بلا سامع، وعليه "فالقراءة الإبداعية هي ممَّا يصيّر النقد إنشاء والتشريح بناء".

وبذلك، تتحول القراءة إلى مرجعية كشفية، وكتابة ثابتة للنص وفق وعي متقدّم ومرجعية ثقافية واسعة وجدلية شاملة تتفتح على الجدة والتعدّد والغموض، وتتحول إلى خلق وتطور، ومن خلال تعدّد القراءات نساهم في تطوير النص إيجاباً ونتجاوز الواقع.

وبين ضروب القراءات القديمة والحديثة، اعتبر بعض الباحثين أن قراءة النصوص في النقد العربي ظلت حتّى الستينيات تعتمد بالعام، التفسير أو الشرح والتعليق وإبداء الرأي المعلل بالشواهد لأنَّ معظم النقاد كانوا يقوّمون اللغة بالشروحات والتعبيرات، فيدرون معناها والعلاقات التي تفكها.

أمَّا واقع القراءة السيميائية في طابعها المشروط لتأويل الفهم "فهي التي تمنحنا المقدرة على إضاءة المعهود والكشف عنه، وفق جسرٍ يربط الماضي بالحاضر، على ضوء ما يقتضيها الراهن".

ودائماً، بخصوص سمة الخلق في المفهوم يذهب الباحث عبد القادر فيدوح إلى اعتبار "القراءة خلقا جديدا للنص، ينبغي أن يكون فهمنا لـهذا الخلق مسايراً لحركة التطوير، مائلين ما أمكن عن معنى التطوير" وهو بذلك يطرح عاملين في المفهوم:

الأول: سمة الخلق.

والثاني: عنصر التطوير في علاقته الداخلة، بغية الوصول إلى تأويليه.

أمَّا الباحث نور الدين النيفر، فقد حدّد نشاط القراءة بحسب تجربة القارئ والناقد، لأنَّ النص لا يحدّد في ذاته وحسب، وإن الحرية مطلب ينزع إليه القارئ غير بعيد عن سياق النص المحدّد للقراءة، وعليه "فالقراءة هدفها الحقيقي هو تربية الحرية"، والمقصود هاهنا، أننا نتعلم القراءة لكي نتعلم الحرية.

ومصطلح القراءة لدى الباحث أحمد يوسف، لم يأت من العدم ولم يكن اعتباطياً وإنما كان نتيجة تطور المدارس النقدية، والقراءة فعل يعانق الفعل الفلسفي التأملي، وعليه فسبيلها كذلك ودرجات القراءة تتوقف على درجة السؤال ففضلاً على سمة الحرية، اعتبر الباحث القراءة تساؤلاً أكثر ممَّا هي جواب، ونظر إلى النص أي نص على أنه حامل لمعرفة مكثفة.

وفي اتجاه مفاهيمي آخر، ذهب عبد الله الغذامي إلى الاعتقاد أن اللسانيات ولكي تكون نزيهة عن التزوير، تشترط في القراءة أن تكون خلاقة تشاطر النص إبداعه بإعادة خلقه والسير معه، وضع الحاضر على الحاضر، نحو هدف معرفي يصير فيه الأدب معرفة يخرق المألوف ويتراح عن المعتاد، وهكذا اعتبر

قراءة النص قراءة للواقع، لكن بطريقة تحويلية يصير الواقع معها لغة تجعل القارئ يحسن به على أنه أثر يبحث عنه من خلال متغيرات. ثمَّ حدّد المفهوم بالقول: "القراءة علمية دخول إلى السياق، وهي محاولة تصنيف النص في سياق يتمثله مع أمثاله من النصوص.

ثمَّ إن النص ليس لـه وجود خارج سياقه. وكلّ قراءة للنصّ، تفسير لـه وليست مظهراً ثقافياً. وهو بذلك يشترط عناصر هي: الفعالية، الخلق، المعاني، والإنتاج: ثمَّ التعدّدية مستنتجاً أن ممارسة القراءة هي تفاعل بين فعل القول وفعل التلقي والتأويل، وخضوع المعنى لنية المؤلف، أمَّا الدلالة فهي ما يفهم القارئ من النص.

وهناك، سمات أخرى، وسم بها النقاد مفهوم (القراءة) أبرزها: الاكتشاف؛ من ذلك ما ذهب إليه حسين الواد حين اعتبر القراءة ضرباً من ضروب فكّ الرمز في العلامة وإدراك الفعل التعبيري وتلمس مقاصده" والقارئ خلالها دائماً يسعى في اتصالٍ مع النصّ إلى الخروج منه بمحصولٍ نفعي قوامه الدّعوة إلى العمل والحث عليه.

وهو مسعى، تؤيده خالدة سعيد حين نفت سمة السلبية المغلقة والسكونية، على فعل القراءة، ووسمته بأنه عملية ديناميكية فعالة وخلاقة لأنَّها تعامل في حركة مع أثر يتميز بالحياة وقابلية النمو والتوهج، ويؤيدها نصر حامد أبو زيد، معتقداً أن القراءة اكتشاف لأبعاد النص الدلالية وتوالد الأفكار والنصوص، مشترطاً الإبداع والإنتاج واللاحدودية.

أمَّا خارج هذا الإطار المفاهيمي، فقد خصّ عبد الملك مرتاض المصطلح بكتابة واسعة وثرية ضمن مؤلفه (شعرية القصيدة- قصيدة القراء) وبعض المقالات، مثيراً مصطلحات بعضها يقترب من التحديات التراثية وأخرى عن

طرائق الإحياء والابتداع. وعليه، طرح مفاهيم مثل: القراءة والتأويل والتعليق والنقد والشرح والتحليل ذلك أن التعليق مثلاً شيء يندسّ بين الروح وجسده، أي بين اللفظ ومعناه (...)

وأما التأويل: فينصرف في أدنى مفهومه وأبسط معناه إلى التعلق على نص ديني أو فلسفي (....) والنص الذي يتسلّط عليه التأويل يكون أكبر عمقاً، وأشدّ إعضالاً، وأكثر أشكالاً من النصّ الذي ينصرف إليه التعليق... "ثمَّ إن الشرح: قصاراه "قراءة النص لغوياً ونحوياً ومضمونياً فحسب" على أن مفهوم التحليل: "ينصرف إلى حلّ اللّفظ عن اللفظ، وتفكيك عناصر، النسيج الأسلوبي أدنى عناصرها لإقامة بناء أدبي جديد قائم على إجراء محدّد".

ولذلك فضل الباحث إطلاق مصطلح "الابتداع" بينما حدّد مفهوم القراءة على أنه "إعادة إنتاج المقروء، فهي أكثر مظاهر التناص مشروعية، والقراءة المثمرة هي إذاً ضرب من التناص المعطاء، والقراءة لا توحي بالقراءة هي قراءة ميتة أو لاغية".

ثمَّ استخلص تحديداً آخر قائلاً: "إن القراءة تحليل وتطبيق، وشرب وتذوق، ولعلّ القراءة إبداع نشأ عن إبداع آخر" بل هي أجمل من الإبداع نفسه.

وقريباً من هذا المصطلح، صاغ الباحث لفظ (قراءة القراءة) (Mèta-lecture) كمفهوم تنسج من حولـه قراءة سبقتها: تصفها وتحللها وتبلورها وتستضيئها، وتبث فيها روحاً جديداً لتغتدي منتجة مثمرة. وعلى منوال (قراءة ـ القراءة) جعل مرتاض مصطلحا آخر و(قراءة ـ قراءة القراءة) مقابلاً لمصطلح – mèta–(Mèta lecture).

القراءة وسيرورة التأويل:

اهتم التفكير النقدي الألماني المعاصر وخاصة في ما يعرف بمدرسة كونستانس بجمالية التلقي مستفيدا من تيارات معرفية مختلفة كالفلسفة الظاهراتية وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم التواصل والسيمولوجيا والذكاء الاصطناعي والهرمنطيقا الحديثة والتداولية وما إلى ذلك.

ويعتبر هانس روبير ياوس من أنشط رواده الذين دافعوا عن تجاوز النظرة الأحادية في تقويم الأدب، وطالبوا بفهم القراءة على أنها فعل تحاور وجدل بين النص ومتلقيه أو بين النص وعملية التلقي التي يحركها وتحركه؛ إذ النص الأدبي بنية تقديرية- كما يقول ياوس- ولذلك فهو يحتاج إلى دينامية لاحقة تنقله من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز ومن حالة الكمون إلى حالة التحقق؛ بمعنى أنه لا يجوز القول بوجود المعنى الجاهز أو النهائي في النص، وإنما معناه المرتقب ناتج عن فعل القراءة وفعاليتها التي هي عبارة عما سيتولد بين النص وقارئه، بين البنية الأصلية أو السنن الأول وبين خبرات القارئ أو "أفق انتظاره". وبذلك يكون ياوس قد عمل على نقل الاهتمام من ثنائية الكاتب/النص إلى جدلية النص/القارئ.

وقد كان مفهوم "أفق الانتظار" بمثابة حجر الزاوية في نظرية ياوس التي استهدفت تجديد تاريخ الأدب الذي لم يكن يستند إلى الوقائع الأدبية نفسها بقدر ما كان يستند إلى ما تكون حولها من آراء أو أحكام لدى الأجيال المتعاقبة؛ وهي أحكام قد لا تكون ناتجة عن التلقي المتعاود للعمل الأدبي، ولا عن بنيته الحقيقية، وإنما عما ورثه الخلف عن السلف مما قيل عنها وتشبعت به الأفكار تجاهها، أو تجاه نوعها وثقافتها. ولذلك فتاريخ الأدب هو في الغالب تاريخ لتلك التلقيات أو آفاق الانتظار المتكونة، وليس تاريخا للنصوص الأدبية في حد ذاتها. ومن ثم تكون المهمة الأولى لجمالية التلقي عنده هي إعادة تكوين

أفق انتظار الجمهور الأول لاستكشاف سيرورة التلقي ومعرفة كيفية تحاور القراء مع النصوص، وهذا يستدعي عنده تحديد عوامل ثلاثة:

أ. الخبرة السابقة التي يملكها الجمهور القارئ عن النوع الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء.

ب. التشكيلات الموضوعية التي يفترض النص معرفته بها، أو ما يسمى بكفاءة التناص.

ج. مدى المعرفة أوالتمييز بين اللغة الشعرية أو الجمالية واللغة العملية العادية، بين العالم التخييلي والعالم اليومي.

وهذه التحديدات هي التي تسمح بقياس "المسافة الجمالية" في الأعمال الكبيرة بين عالم النص وعالم القراءة، أو بين "أفق الانتظار" الموجود سلفا وبين العمل الجديد الذي قد يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق. ذلك أن تدمير المعيار القائم هو عنصر في الفن التجديدي لأن البعد الجمالي الأصيل يخرق أفق الانتظار وهو ما يسميه بالجمالية السلبية أو الجمالية الانتفائية esthétique négative. لكن من حق القارئ الذي يُخَيَّب أفق انتظاره أن يرفض دمج التجربة الأدبية الجديدة ضمن أفق تجربته الخاصة؛ وهذا التحاور أو الصراع هو الذي يفرز المسافة الجمالية وهوالذي يفتح المجال لظهور أفق مغاير أو معايير معدلة.

ومن ثم فالقراءة الفاعلة عند ياوس هي نوع من التوافق المستمر بين عملية تحطيم أفق كائن وبناء أفق ممكن، وذلك نتيجة اشتغال مفاهيم تقبلية استعارها ياوس من الجمالية التقليدية وهي:

1. الشعرية، وهي النزعة الجمالية التي تُطمئن الإنسان وتبعث لديه السكينة التي يبحث عنها في عالمه المدهش.

2. الإدراكية Aisthésis وهي مساعدة الفن على تجديد إدراك الأشياء، بمعنى أنه يقوي المعرفة الحدسية ويساهم في تغيير وجه العالم.

3. التطهيرية Catharsis أو التماهي الجمالي الذي يساعد الإنسان على التحرر من سلطة المعتاد وعلى الانفلات من قيود الواقع ومن ضغوط الحياة العملية بالاندماج في الفن وفي نماذجه العليا.

وبهذه الحركية يمكن لجدلية التلقي أن تكون منتجة وأن تكون مجددة ومتجددة وأن تمثل السيرورة التاريخية الحقيقية في علاقات المؤلفات بالقراء وعلاقة القراءات السابقة بالقراءات اللاحقة. على أنها في هذا المستوى لا تستطيع الانفلات من الذاتية، ولو أن ياوس يجعل التكوين التاريخي لأفق الانتظار يقع بين الفهم الذي يقدمه إدراك العمل وبين الفحص الموضوعي للقراءات والتلقيات الذي ينتهي عند قراءته هو. وهذا يعني أنه يهتم بفعل التلقي أكثر مما يهتم بالتأثير الجمالي، وهو نزاع إلى تفضيل الدائرة الخارجية Macrocosme للتلقي في بعدها التأريخي على الدائرة الداخلية Microcosme للوقع في بعدها الآني والذاتي على حد تعبير بعضهم.

فعل القراءة وبناء المعنى عند وولف گانگ إيزر لم يهتم إيزر بما هو متكون وإنما بما يمكن أن يتكون، أي بتشكل النص في وعي القارئ الذي يسهم في بناء معناه. ولذلك اعتبر أن للأدب قطبين، هما القطب الفني وهو النص كما أبدعه المؤلف، والقطب الجمالي وهو التفعيل الذي ينتجه القارئ. وهذا يعني أن الإنتاج الأدبي لا يتطابق مع النص الأصلي ولا مع القراءة، وإنما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه، ومن ثم لا ينبغي البحث في النص عن معنى مخبوء، وإنما ينبغي استطلاع ما يعتمل في نفس القارئ عندما يقرأ. وهو إذ يقرأ فإنما يقرأ على هدى من النص، وبإرشاد الترسيمات التي يوفرها له والتي تتكفل القراءة بتنفيذها. فهو إذن قارئ مُقَدر في بنية النص ذاته. "إنه البنية

المحايثة للمتلقي" أو "شروط التلقي" التي يهيئها النص الأدبي لمجموع قرائه المحتملين. ولذلك فالنص عند إيزر"نظام تركيبي توافقي قد خصص فيه مكان للشخص المكلف بتحقيق تلك التوافقات فيه". وبهذا الاعتبار فالنص المصوغ يتضمن دائما نصا آخر ينم عنه، والقارئ وحده هو الكفيل بإظهاره وإخراجه. في هذا الازدواج يوفر الكاتب منبعا للتعددية السيمانطيقية الخاصة بالإنتاج الأدبي. بمعنى أن ما لم يقله النص ويكلف به القارئ هو "بنية إبداعية" عليها تقوم حرية المتلقي في التأويل لكنها حرية محدودة لأنها مراقبة وموجهة. وإذن فهذا القارئ الذي ينتظره النص وقد خصص له مكانة ودورا في بنيته الأصلية، يهدف إلى تحقيق غرضين مزدوجين ومتكاملين هما تحقيق النص وبناء معناه أو أحد معانيه، وتحقيق الذات وبناء كيانها، وهذا النشاط القرائي الذي ينفع فيه القارئ وينتفع به يتم من خلال تشغيل مجموعة من المحفزات التي تحرك عملية التلقي وتطلق ديناميتها المسترسلة.

وهذا معناه أن بناء المعنى ناتج عن تدخل القارئ الذي هو "بنية تجريدية" موجودة في النص أصلا. لكن هذا التدخل لا يتم إلا من خلال تشغيل بعض الميكانيزمات النصية مثل "السجل" و"الاستراتيجية" و"مواقع اللاتحديد" و"بناء الإطار المرجعي".

القراءة والاشتهاء [La lecture et le plaisir]:

اهتم رولان بارث كثيرا بجمالية القراءة، ووقف طويلا عند ما تثيره في القارئ من رغبة واشتهاء، فتحدث عن الافتتان بالنص والتلذذ بمفاتنه والانجذاب إليه بفعل سحره؛ واعتبر أن القراءة نوع من إعادة كتابة النص وإطلاق إنتاجيته. لكن النص القادر على إحداث تلك الرعشة الجميلة هو النص الذي يربك القارئ ويخلخل موازينه الثقافية والنفسية واللغوية، فهو يقتنص المتلقي بواسطة نظامه الدلائلي الخاص وبواسطة أحابيله الفنية المنصوبة. ومن

هنا يميز بارث بين القراءة التي هي اندماج في النص واستمتاع به، وبين النقد الذي هو خطاب مواز للنص يستهدف تقويمه أو الحكم عليه. إن رولان بارث الذي قيل عنه إنه أمات المؤلف، قد نادى بحياة القارئ وبأحقيته في إنتاج النص وفي إعادة كتابته لأن العلاقة عنده- بين الكتابة والقراءة ليست علاقة إرسال واستقبال، أو علاقة إنتاج واستهلاك، وإنما هي علاقة تشكلات وفق منطق خاص هو منطق السنن النصي الذي لا يلزم القراءة باتخاذ وجهة معينة، وإنما يبني ملابسات دلالية تعطيها حق المبادرة والمثابرة، وتسمح لها باقتحام منطقة الإنتاج بإعادة ترتيب أنظمة الكتابة وتشغيلها لصنع معنى النص أو أحد معانيه.

وعليه فليس في أفق القراءة "البارتية" حدود لدلالات النص ولا حدود لقراءاته وتأويلاته، مادام وجوده في حد ذاته مرتبطا بتعدد منافذه وبتنوع إغراءاته لأنه منفتح بطبيعته على لعبة الدوال والمدلولات التي يلاعب القارئ في حضيرتها على مستويات عدة.

وفعل القراءة في مثل هذه النصوص هو فعل انتشاء ومعاناة جمالية لا يقال ولا يفهم، وإنما يتحرك في الداخل بين السطور، فهو متعة تصوفية أي دخول في حضرة النص وحضيرته. ومن ثم يمكن القول بأن هذه العلاقة "الإيروسية" بين النص والقارئ هي علاقة انجذاب وتبعية وليست علاقة تفاعل وإنتاجية، وهو ما يبقي مفهوم القراءة البارثي في مجال الانطباعية المحتشمة كما يرى البعض.

القراءة اللسانياتية [La lecture linguistique]:

إن القراءة اللغوية لا يمكن فصلها عن الحقل اللسانياتي فصلاً تاماً. بل الحديث عنها لم يكن عندنا إلاّ من قبيل تحضير "جسر" منهجي يمكننا من العبور إلى المصطلح الجديد وحسب، لأن القائمين على القراءة اللغوية لم يتوانوا في النهل من مشارب اللسانيات مادة ومصطلحات، وأن يستلهموا أطرها في البحث عن أدبية الأدب وغايته ومادته. والقراءة اللسانية التي نقصدها الساعة

هي ذلك الفرع منها والذي: "يبحث عن العلاقات القائمة بين اللسانيات، والأدب، والنقد، والسيميائيات، والأسلوبيات، ما هي أفضل التقنيات اللسانية التي يمكن للأديب والكاتب أن يستخدمها ليكون عمله أكثر تأثيراً وفهماً في المجتمع؟ كيف يستطيع أن يقدم عيّنات وشرائح أدبية متنوعة للسانيات من أجل أن تدرسها وتبني عليها فرضيات يمكنها أن تساهم في بناء صيغة علمية دقيقة للنقد الأدبي المعاصر".

وهو فرع يتجاوز التاريخية اللسانية، ومدارسها ومشاربها، ويقف عند ما تمخّض عنها: سيميائية، وبنيوية، وأسلوبية، وما اعتور هذه المناهج من تذبذب قبل أن تتضح معالم مناهجها في صور ترفض السكونية، والاستقرار، وإن كانت بيّنة المعالم يمكن مقاربتها من خلال إنجازاتها، ومقولاتها المختلفة.

فالقراءة اللسانياتية تتسم بصفتين اثنتين: "**الأولى** هي علمية (تطبيق المقاييس العلمية على اللغات) **والثانية** هي استقلالية (هذا العلم له مبادئه، وقوانينه، وأنظمته الخاصة به)" ذلك في حدّ العلم ومادته أما في تقاطع الأدب واللسانيات إسهاماً يكمن في الدقة والموضوعية، والكشف، والإثارة. وأن الأدب يستطيع أن يقدم للسانيات حقلاً غنياً متنوعاً من الأنواع الأدبية، والأهم من هذا أو ذاك هو أن منطلقها والأدب منطلق واحد: ألا وهو اللغة.

إنّ اللسانيات الأدبية تبحث في بنية اللغة وتوزّعها وظائفها في الأنواع الأدبية ثم تبحث في التقنيات الأسلوبية، والسيميولوجية والتي يمكن للأدباء أن يستخدموها من أجل التأثير الأدبي. وإذا كانت اللسانيات والأدب يتقاطعان مشكّلين حقلاً متاخماً للتبادل النفعي المثمر. فإن اللسانيات والنقد الأدبي يتراكبان، تراكباً تاماً من حيث الأداة والغاية. فاللسانيات تحليل وتفكيك للغة: "هذه الأداة المتشابكة العلائق، المتعددة الوظائف، تلك التي يصطلح عليها البشر "اللغة". التحليل والتفكيك يستهدف معرفة بنية النظام الذي من خلاله

يمكن لهذه الأداة اللغوية أن تعمل على نحو صحيح وسليم" والنقد الأدبي هو الآخر: تحليل وتفكيك للأدب الذي يقيم اتصالاً جمالياً متخذاً من اللغة أداة ومنطلقاً في ذات الوقت. فالمهمة واحدة، والسبيل واحد. مما يسمح للنقد أن يقيم حاسة التنافذ بينه وبينها، فيستفيد من فتوحاتها المختلفة، ويحصّن ذاته بموضوعية طالما لامه النقاد فيها وعابوه عليها، ومن ثم تغدو القراءة اللسانية، قراءات لا قراءة واحدة، يمكن حصرها في الرسمة التالية:

1. القراءة البنيوية.
2. القراءة البنيوية التوليدية.
3. القراءة الأسلوبية.
4. القراءة السيميائية.

إذا كانت هذه "التقسيمات" تبتغي تشقيق الكلام في التوجّه اللسانياتي العام، من خلال سلوكها سبلاً متتاخمة لبعضها بعض، مستخدمة ذات المعجم المعرفي والاصطلاحي في مباشرتها للنص، متوخية الكشف عن بنيته التركيبية، سعياً وراء دواله ومدلولاته. فإن السؤال الذي يفرض نفسه ابتداءً عليها هو: لماذا النقد الألسني؟ وما أبعاده؟ وما الذي يرجوه النص منه؟

إن الجواب الذي قدّمه لنا "عبد اللّه الغذامي" في "تشريح النص" يتناسب مع الفعل الذي اعتزم القيام به وهو يحاور النص "تشريحاً" من خلال منهج "مركّب" لا يقف عند مدرسة معينة بل ينتقي الأدوات من هذه وتلك، ليعدّ عدته وفق تصور تلوح له نتائج بحثه ابتداءً قبل الشروع فيها، ولو على سبيل التصور لذلك فالنقد الألسني عنده من قبيل ذلك التركيب لأن اللسانيات: "هي لغة اللغة، أي الأخذ بنصوصية النص، وهي نصوصية نسبية لأنها تقوم على مبدإ العلامة. كما أنها ديناميكية لأنها تأخذ بمفهوم الأثر، وهي استنباطية، ووصفية

لأنها تعتمد على سبر حركة الدوال بدءاً بالصوت المفرد فالكلمة فالتركيب، ثم السياق الصغير، وتربط ذلك بالسياق الكبير من خلال حركة تداخل النصوص، وهذا كلّه يحدث دون أن تفقد النصّ خصوصيته لأنه يحمى بمبدإ الإشارة الحرّة" وهي في جملتها مقولات سكنت التيارات البنيوية والأسلوبية، والسيميائية في مقاربتها للنص، وهي أقطاب الرّحى في كل قراءة تحاور النّص. وتسميته بالنقد الألسني تحايل على المنهج المركّب ليتّسع لها جميعاً مادامت تنتمي إلى الأصل انتماء الفرع. فتتعدّد بذلك أدوات القراءة، بل تتجاور فيه القراءات. تبدأ بالانطباع المباشر الذي يخلقه الأثر إلى الوصف، إلى الاستنباط، إلى التحليل، إلى التركيب، الذي يتخطى حدود النص كدال والنّاص، إلى تقاطع النصوص (التناص).

وإذا كنا قد نعتنا المنهج (الألسني)- بهذا الفهم- لأنّه ليسا فتحاً جديداً ينضاف إلى القراءات التي سجلناها، بل يثير فينا ما أثاره المنهج "التكاملي" حين ادعى الأخذ بأحسن ما في المناهج مكتفياً بالنتائج المستقرة الأخيرة، فسجن نفسه في أطر تحوّل عنها النقد إلى غيرها فأضحى تركيبها يخضع لذاتية المركّب لا إلى موضوعية الطرح.

وصاحب "النقد الألسني" يقرّ بمبدإ الانتخاب والانتقاء حين يفصح قائلاً: "انتقينا منهجنا من مجمل ما فيها (البنيوية، السيميولوجيا، التشريحية) معتمدين على خمسة مفهومات هي: الصوت، العلامة، الإشارة الحرة. الأثر، تداخل النصوص. وهي مفهومات تحقّق نسبية القيمة من خلال وظيفة العلامة، وتحقّق ديناميكية الأشياء من خلال تحولات الأثر، كما أنها تؤسس لنا منهجاً استنباطياً لأنه كفعل قرائي منظور، وهذا يحقّق لنا صفات العلمية الأربع* التي جعلناها

* النسبية في مقابل الإطلاق.

- الديناميكية في مقابل الجمود.

أساساً لوصف المنهج العصري الضامن للنتائج العلمية ذات البعد المعرفي النسبي المفتوح".

والمطلوب من هذه التركيبة (الصيدلانية) أن تحقّق العلمية المنشودة في الحقل النقدي خصوصاً. لأنها "علمية" من نوع خاص ما دامت لا تبغي الاستقرار والثبوت الذي تحلم به العلوم الفيزيائية والرياضية: لأن المطلوب في "علميتها" أن تتجاوز فقط أنماطاً كانت سائدة في القراءة السالفة فحالت دون انطلاقها، وقادتها إلى التقعيد الدغماتي من جديد.

فالنسبية، هي الإقرار المبدئي بوجوب التحول المستمر عن كلّ إنجاز مهما كانت درجة إتقانه بحثاً قلقاً عن غيره، وليست نسبية القانون الذي لا يعرف من المادة إلا حالاتها المشاهدة في عالمنا فإن تحوّل العالم قد تظهر خصائص أخرى ما كان للباحث أن يفكر فيها. فالنسبية عنده "احتراز" ذكي يبقي للاّحق حقّ التنقيب والتجريب، لا حق التحاور من أجل التجاوز. لأن فهم النسبية يمليه ويقتضيه ما دام الإطلاق والتعميم شأن القراءات القديمة وجرّها إلى أحكام جاهزة تنسحب على كلّ ما شاكل القضية المدروسة كقياس الغائب على الشاهد.

وليست الدينامكية هي تلك السمة المشاهدة في المادة، والتي ظُنّ أنها تجسّد الجمود، بل هي خاصية تسكنها، ويحكمها التركيب النووي الدائب الحركة في ذاتها، والذي ينفي عنها كل سكونية. فالزمن "زمن المشاهدة" أقصر من أن يتيح رصد تحولاتها، وهي في النّص "مجاز" لا غير يثير عند القارئ وجوب الإيمان بحركة داخلية، ليس من خلال تغيّر دواله وتحولها، ولكن من خلال اكتساب

- الاستنباط في مقابل الإسقاط.

- الوصفية في مقابل المعيارية.

المدلولات دلالة جديدة تسكن الكلام أولاً مجاوزةً تحجّر المعجمية لتستقر في اللسان أخيراً. فلا يتحرك النص ديناميكياً إلا إذا طعّم بها من خلال الفعل القرائي وهكذا يخيّل للقارئ أن النّص يرفض الجمود.

أما الاستنباط، والوصف في مقابل الإسقاط والمعيار، فهي ردود قديمة في "لغة" جديدة مولعة بالثنائيات، حتى يسلم المنهج الألسني من صبغة الوصفية التي لحقته منذ "دو سو سير". وعليه فالناقد يستنبط لأنه لا يتعامل مع اللغة على مستوى اللسان، بل يتفاعل معها على مستوى الفعل الإجرائي الذي يبيح لنفسه قاعدة الانزياح، فاللغة عنده مرهونة بوظيفة ما* لا بد من تبليغها لإقامة التواصل، مرتبطة بشبكة من التوقعات الضمنية التي يشترك فيها الباث والمتلقي والتي أطلق عليها علماء الأصول تسمية "الاعتقاد" مع فتحه على الخطإ والصواب وفق الرّسمة التالية:

* المرسل (وظيفة تعبيرية أو تأثيرية)

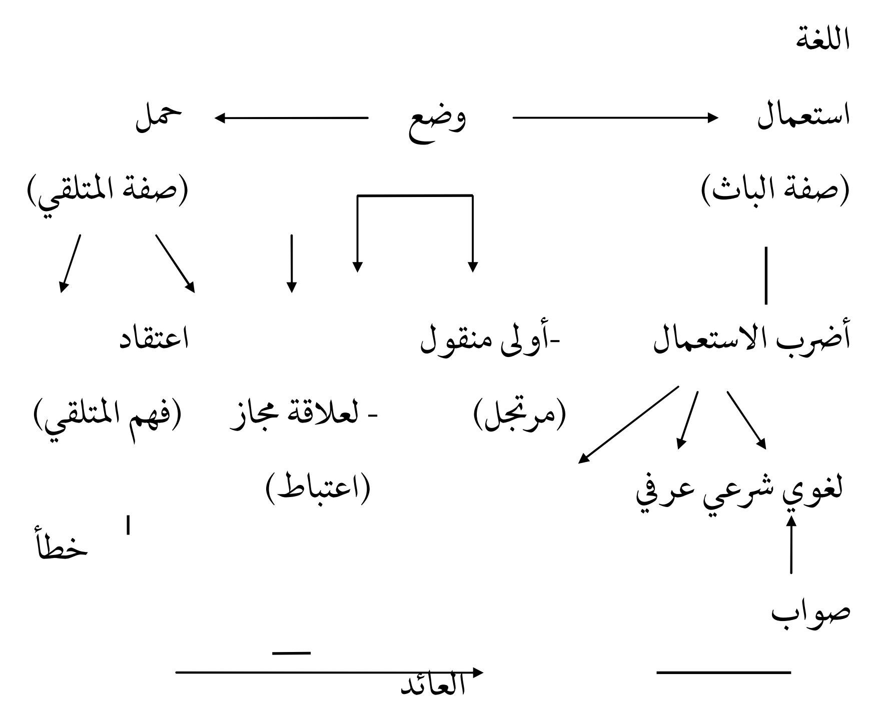
- الرسالة (وظيفة شعرية)

- السياق (وظيفة مرجيعة)

- السنن (وظيفة ماوراء لغوية)

- المرسل إليه (وظيفة إفهامية)

- الصلة (وظيفة انتباهية).



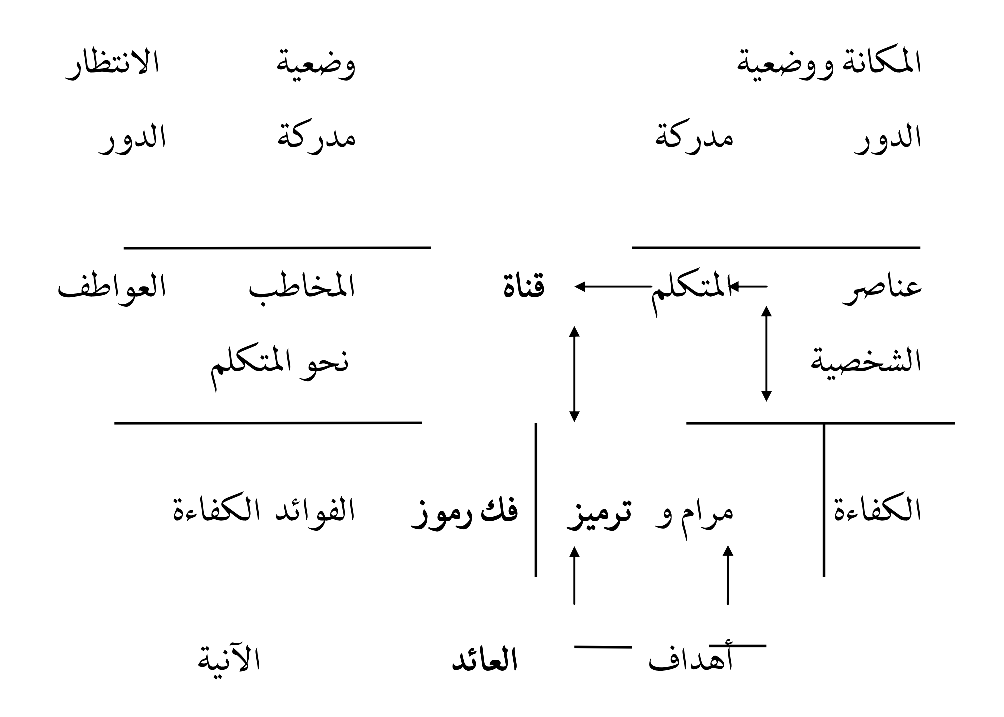
فمن السذاجة إذن: "أن تظن بأن بلاغنا إلى غيرنا هو دائماً مفهوم، أو أننا نفهم فهماً كاملاً ما يصدره غيرنا. يمكن أن تحمل الكلمات معاني مختلفة تبعاً للجماعات المرجعية، حتى داخل الجماعة الواحدة يمكن أن تحمل الكلمة معاني تختلف من شخص إلى آخر، ولذلك فمن النادر أن تتفق دلالة الكلمات والعبارات عند كل من المتكلم والمخاطب في جميع الحالات". لم ينتظر علماء الأصول الكشف النفسي لإدراك هذه الحقيقة على مستوى الكلام من اختلاف الجماعات، وإنما استنبطوها من صميم اللغة، وهم ينظرون إليها من زوايا ثلاث: الوضع: وهو يشكل الكفاية اللغوية على عرف "تشومسكي" أو اللسان عند "دو سو سير"، وفيه رصدوا حقيقة اللسان ارتجالاً ونقلاً تجوزيًّا. أما الاستعمال، وهو الكلام عند "دو سو سير"، والأداء الكلامي عند "تشومسكي" أي استعمال

اللسان إجرائياً في زمان ومكان ووسط لوظيفة ما. كما تنبهوا إلى أن مسالك الاستعمال المرهونة بقنوات تخصّصية قد تعقد المسألة التواصلية من حيث تحديد طبيعة المصطلح المستعمل والذي حدوده (لغوياً، شرعياً، عرفياً)، وعليه أخيراً يتوقف "الاعتقاد" والحمل، فإن وافق القناة التي حدّدها المستعمل حصل البيان والتبيين أو الإفهام والتفهيم على حدّ تعبير "الجاحظ".

وقد وسّع علم النفس الاجتماعي دائرة اهتمامه إلى الباث والمتلقي على السواء، ولكن خارج الحقل اللسانياتي حتى يضبط عملية "الاعتقاد" ضبطاً لا تمليه "الرسالة" من خلال لغتها وحدّها كما قرّر "جاكوبسون"-وإن تحدث عن السياق في كونه مرجعاً- يحتمل الإشارة إلى الزمان، والمكان، والوسط، والتاريخ، والنوع، وهي قضية أثارها الاصطلاح الأصولي من خلال: لغوي، شرعي (الدين، التصورات الدينية، الفقه...) عرفي (اجتماعي: المنوط بالجماعات، والبيئات، والأحوال النفسية السائدة والاعتقادات الخرافية وغيرها...). أو ما عبّر عنه "الجاحظ" بالنصية إجمالاً* وما استدركه "باساغانا" قائلاً: "فترميز بلاغ ما أو فكّ رموزه لا يتوقفان فقط على العوامل الموضوعية في الرسالة الموجهة أو المستقبلة، وإنما يتوقفان كذلك على خصائص المجال النفسي/ الاجتماعي لكل من المتكلم والمخاطب" مبيناً ذلك من خلال الرّسمة التالية:

* يقول "الجاحظ": "أما النصية فهي الحال الناطقة بغير لفظ، والمشيرة بغير يد...

وذلك ظاهر في خلق السماوات والأرض، في كل صامت، وناطق، وجامد، ونام، ومقيم، وضاغن، وزائد، وناقص. فالدلالة التي في الموات الجامد كالدلالة التي في الحيوان الناطق. فالصامت ناطق من جهة الدلالة، والعجماء معربة من جهة البرهان".



ونجاح التواصل الذي أقامه علماء الأصول على الاعتقاد، يقيمه "باساغانا" على "التقمّص" وهو يريد به تقمّص المتلقي لأدوار المتكلم. لأنه كلما كان التقمص تامّاً أو شبه تام توحدّت القناة وحصل التوافق على المراد في مدلولات الكلمات والإشارات، وتحققت الفوائد الآنية، وإلاّ لكان "العائد" هو الرسالة برموزها جملة دون أن تؤدي وظيفتها. ويكون "الاعتقاد" الأصولي أوسع دلالة حين يجانب المتلقي الفهم ويخطئ الباث التّفهيم.. ذلك أن المدلول: "تعديل لحياتنا الروحية والمعنوية لا يقاس ولايسجّل ولا نستطيع أن نحلّله إلا بطريقة مبهمة تقريبية مع أننا نتلقاه بشكل مباشر في تعقيده الخصب الهائل. ففي أبسط القصائد نجد المدلول عالماً بأكمله".

ومن ثم كان تعريف اللغة الأدبية التي يرومها النقد الألسني لغة أخرى غير التي تبغيها اللسانيات، لأنها تخرق كل معيارية، وتتجاوز كل تقعيد، وتركن إلى

كونها استعارة كبرى، تتأسس على طبيعة روّاغة كثيرة التلوّن فهي: "تختلف عن اللغة القياسية لأنها تنزاح بطبيعتها عن معيارية اللغة. لأن هدف اللغة الأدبية إثارة انفعال لاتقرير وقائع، فهي لغة استشرافية بطبيعتها لأنها لا تعرف اختزال المعنى. إنّها توسِّع وتضيّق في نفس الوقت التفاوت بين الرّمز والفكرة، بين العلامة والمكتوب والمعنى المحدد".

ولهذه الأسباب وغيرها يتعذر على الناقد الأدبي تطبيق أدوات التحليل الألسني للغة كما تواترت عند الألسنيين دون أن يتدخل من جهة أولى إلى تحديد لغته هو: "اللغة الأدبية" وإلى تطويع الأدوات حتى تنفض عن نفسها الصّرامة العلمية التي نيطت بها وهي تعالج اللسان القار، والذي لا ترى فيه سوى وسيلة تواصلية. بيد أن الناقد يلمح في لغته غاية جمالية تتلاشى فيها القصدية وتمور وتتلبس الغموض تمنّعاً وإمعاناً في التخفيّ، فهي لغة تراود عن نفسها تجنباً للوقوع في "الالتباس" الذي يشين كل مقاربة.

إن "اللبس" عائق يتعثر به الفعل القرائي من بابين، الأول لساني، والثاني أدبي، تحاول اللسانيات ضبط الأول، ويسعى النقد والقراءات إلى تطويق الثاني وعزله عن الغموض وتجديده منه. فاللبس اللساني هو انتهاك للمعيار اللغوي على المستوى الصوتي، أو النحوي، أو التركيبي فهو شذوذ عن القاعدة لا يفسره شيء. أما اللّبس الأدبي فيحدث ساعة خروج اللغة عن الوظيفة الاتصالية المثقلة بالقصيدة إلى رحاب الجمالية العائمة في مدارات الدلالات المختلفة، وعند هذا المستوى لا يغدو اللّبس عيباً كما كان في الفهم اللساني، وإنما غموضاً بلاغياً جمالياً تحكمه تلوينات شتى حاول بعض النقاد رصدها على النحو التالي:

1. **الغموض الناتج عن المجاز ذي الوتيرة العالية**: حيث نجد الكلمات والعبارات تنزاح انزياحاً شديداً عن اللغة لتتجاوزها إلى ماوراء اللغة، لكن هذا الغموض يظل غموضاً إيجابياً لأنّه يشغل تفكير القارئ وينشّطه.

2. **الغموض الناتج عن الهذيان والجنون:** بحيث يشكل تركيب الكلمات والعبارات والجمل معنى لا معنى له، وكأن الغموض هنا يأخذ صفة القواعدية.. التركيب صحيح من الناحية القواعدية التركيبية، ولكنه فاقد للقبولية. وهذا النوع يكثر في الشعر الحر. ويمكن: "استناداً إلى التحليل النفسي اللاكاني الحديث أن تفرق بين مستويين، أو منحيين للكتابة طبقاً للطبيعة البيولوجية والسيكولوجية التي تتولى إنتاج الفعل الإبداعي.

أ. **الكتابة الذهانية Psychotique**

ب. **الكتابة العصابية Nevrotique**

- **العصابية:** إنها ارتباط حاد بالوجود حتى ليصبح حالة شاذة- مرضية- إذ أنها تسم صاحبها بنوع من المعاناة. والعصابي مشدود شداً حميماً حاداً وحاراً إلى الوجود يكسبه شكلاً من أشكال القلق والألم" فهو شديد الحساسية شفاف، متسمّع لخلجات الوجود وهمساته. ذلك ما يجعل لغته استعارية تفور هيجاناً وحركة. إنّها لغة مشهدية استعراضية إغرائية يسكنها الزخم التخييلي المفعم بالضبابية والظلال، فهي لغة لا تقول بل تخلق الغريب من الغريب ثم تتخطاه.

- أما ما يميّز الكتابة الذهانية فهو على العكس من ذلك فقدان الحرارة التخييلية وتجاوز الحالة السّوية في اتصالها بالوجود، وكأنها غياب عنه، أو شكل من أشكال الموت. إنها من هذا الوجه تخلو من المشهدية والاستعراضية، فتغدو لغة (بيضاء) على حدّ تعبير "موريس بلانشو" أو في درجة الصفر كما نعتها "بارت" بعد ذلك وكأنها تلزم الحياد التام.

3. الغموض الناتج عن استخدام مفرط لظاهرة معينة من الظواهر: (التاريخيّة، الدينية، الاقتصادية، السياسية).

أ. الغموض التاريخي والصوفي *أدونيس (أغاني مهيار الدمشقي).

ب. الغموض الفلسفي *علي الناصر (ديوان اثنان في واحد).

ج. الغموض السياسي *شوقي بغدادي (ديوان أشعار لا تحب).

4. الغموض الخيالي المتسّم بالتنبؤ والسابق للوعي الحاضر.

5. **الغموض المكتوب**: ينشأ عن الفروق القائمة بين اللغة المنطوقة واللغة المكتوبة.. وإذا كان مردّ تلوينات الغموض إلى فعل الانزياح بدرجاته المختلفة: من الاعتدال إلى التطرف، والإغراق في الضبابية، والتعتيم، فإن النّص الأدبي قبالة الألسني والناقد يشكل أخيراً جانبين كوجهي القمر: أحدهما مرئي مضاء، والآخر محجوب تلفّه عتمة دائمة، وتسكنه مجاهل تجعل المدلج فيه متلمساً متيقظ الحواس، يقظ الحدس يرى من خلال بصيرته بعدما تعطل بصره، فلا يؤمن الأشياء في شكلها المادي الغلف، بل يتوجسها تلوينات أثواب الغول الذي حدّث عنها في صباه، لأن النص: "في صيغته الأخيرة هو نص "مكتوب"، هذا النص فيه ما يظهر على السطح، وفيه ما يبقى في الأعماق، وفيه ما يعدّ خطاباً تواصلياً للغة (لغوي= بنية سطحية للغة)، (فوق لغوي= بنية عميقة). ومهمة الناقد اليوم، هي كشف العتمة وتفكيكها، وتحليلها، أو إعادة تركيبها باستمرار، فيكون فعله خلقاً مستمراً لذلك المجهول، وصبغه بأصباغ دائمة التحول والتلوّن. بدءاً من وقوفه على الدال في جدله مع المدلول، لأن: "اللغة لها طابع ذهني واضح لا تستطيع أن تترجم العاطفة دون أن تنقلها من خلال لعبة التّداعيات الكامنة. فما دامت رموز اللغة اعتباطية في شكلها، أو دوالها، وفي قيمتها أو مدلولها، فإن التداعيات تربط الدال بشكل يجعلها تفجَّر فيه انطباعاً حسياً، وبالمدلول بطريقة يتحول فيها التصور إلى تمثيل خيالي، وتصبح هذه التداعيات مفعمة بالقوة التعبيرية بقدر ما يتوافق التلقي الحسي، والتمثيل الخيالي، وتصبح هذه التداعيات مفعمة بالقوة التعبيرية، بقدر مايتوافق التلقي الحسي، والتمثيل الخيالي مع معطيات الشعور العاطفية".

لذا تظل القراءة اللسانياتية قراءة قواعدية ما دامت تحاور اللغة في شكلها العام المكوَّن للسان، ولكنها تتقاصر عندما تغدو اللغة أدبية، فينقلب همّ الدارس تجاه المنهج يركِّبه ويختار أدواته من حقول لسانية شتى، عساه في الأخير يستطيع محاصرة المدلول.

وهو يدرك أن ما يحاول المسك به ليس لغة وإنّما هو تمظهر خطيّ "كاليغرافي" وحسب. إن المظنون قابع وراءه يحيا من خلال المشاعر والعواطف التي تلبّست ذاك الشكل ساعة تمظهرها فقط. حتى غدا البحث عن السِّمة في الخطاب الأدبي مطلباً عزيزاً لأنّه قمين بتحمّل عبء التداعي خارج اللغة، كما أشار إليه "الجاحظ" من خلال "النّصية" و"عبد القاهر الجرجاني" من خلال الكلام النفسي وهو ينشئ نظرية النظم.

منهج قواعد اللغة (interprétation grammaticale):

منهج من مناهج الممارسة التأويليلة كان قد ميزه شلايرماخر؛ وهذا المنهج يعالج النص أو أي تعبير كان انطلاقا من لغته الخاصة (لغة إقليمية، تركيب نحوي، شكل أدبي..) وتحديد دلالة الكلمات انطلاقا من الجمل التي تركبها ودلالة هذه الجمل على ضوء الأثر برمته: "التأويل اللغوي هو إذن فن إيجاد المعنى الدقيق لخطاب معين انطلاقا وبمساعدة اللغة".

منهج التأويل النفسي (interprétation psychologique):

منهج من مناهج الممارسة التأويليلة وضعه شلايرماخر ويعتمد على بيوغرافيا المؤلف، حياته الفكرية والعامة والدوافع والحوافز الذي دفعته للتعبير والكتابة. فهو يموقع الأثر (= النص) في سياق حياة المؤلف وفي السياق التاريخي الذي ينتمي إليه.

فهم النص أو الأثر بأرغانون (Organon) لغوي وتركيبي في سياق بيوغرافي وتاريخي خاص هو أن يحل المؤول محل المؤلف ويعيش ذهنيا نفس التجارب والأفكار التي كانت سببا في ميلاد هذا النص أو الأثر ليدرك لحظة انبثاق المعنى وتوجه القصد. يعمل إذن كل من الأورغانون اللغوي والسياق البيوغرافي على إعادة إنتاج المعنى كما بلوره المؤلف نفسه. وعليه، يصبح الفهم هو إعادة تأسيس المقاصد الأصلية والأولية لهذا المؤلف على ضوء حياته الفكرية وما أراد قوله والتعبير عنه في أثره ونصوصه. بينما كان مشكل الفهم عند سبينوزا وكلادينيوس هو البحث عن **حقيقة** متوارية خلف النصوص والتعبيرات؛ يصبح عند شلايرماخر هو **إنتاج أصلي** للإبداعات الأصلية للمؤلف، إعادة تذهن اللحظة الخلاقة التي فاض عنها المعنى وتوجه فيها الوعي إلى موضوعه.

الموسوعة:

وهي الرصيد اللغوي والثقافي الضارب في السياق الاجتماعي، الذي يفترضه النص ويستحضره القارئ كي يستطيع المواجهة بين التمظهر الخطي لذلك النص وبين بنياته اللسانية؛ وبدون كفاءة "موسوعية" لا يمكن التعاون مع النص أو مساعدته على إنجاز مبتغياته ولا يمكن للقارئ أن يكون هو ذلك المشارك coopérant الفعال الذي يملأ الفراغات ويحل التناقضات ويستخلص المقولات.

وبما أن المصير التأويلي للنص هو جزء من آلياته التوليدية الخاصة، فالقراءة- عند إيكو- عمل استدلالي يستثمر مخزون الذاكرة الجمعية للحدس بالسياق الذي ستؤكده القراءة أو تعدله، بحسب ما يسمح به نظام الأدلة في النص.

مواقع اللاتحديد:

وهي البياضات والفراغات والانقطاعات الموجودة عنوة في النص، والتي تسمح للقارئ بالتدخل كي يملأها ولذلك يسميها إيزر "الفراغ الباني" ويمكن أن تشمل:

- الانفكاكات التي تدعو القارئ إلى وصلها

- إمكانية الانتفاء التي تدعو إلى التعصب ضد بعض ما يقدمه النص كحقائق أو مسلمات، وتحفز القارئ على التفكير والبحث عن التلاؤم وإيجاد الوضعية المشتركة. ولذلك يرى إيزر أن المعنى ينبني وفق قوانين تؤسس في غمار القراءة، وأن الانتفائية هي أساس التواصل أو الحوار الإيجابي بين النص والقارئ. ويمكن أن تتمثل الانتفائية في الشكل حيث تبيح عدة افتراضات، كما تتمثل في المحتوى حيث تثير الانتباه إلى الأصل المخفي أوالعناصر الغائبة. ومن جهة أخرى فإن إيزر يميز بين بياضات وصلية يغفلها النص ليستخلفه القارئ في ترميمها، وبين بياضات فصلية هي حاصل العلاقة بين المكتشَف والمستكشَف في النص أو ما يسميه إيزر بالموضوعة thème والأفق horizon وهو المكان الفارغ من المعنى أو الخلفية المجردة من التلاؤم الموضوعاتي

الموقع المفترض أو الموضعية:

وقد استعاره إيكو من اللسانيات، ويمثل أداة ميتا-نصية أو فرضية تعاونية ينشئها القارئ ليتمكن من تحيين النص وفق إرغاماته الخطية. وتتمثل القراءة في إنشاء متوالية من المواقع أو "الموضعيات" التي تتغير بتقدم القراءة واتساع ما يسميه إيكو الوضعية الكبرى، أي بمراقبة أمكنة التعثرات الحدسية التي يواجهها القارئ المتعاون والتي ترغمه على تعديل وجهة استنباطاته. ولذلك فالموضعية أداة تداولية وسيما منطقية تصلح لتهذيب عملية السميأة (sémiosis) بتقليمها، كما تصلح لإرشاد التحيينات وقيادة التفعيل.

الهرمنيوطيقا [Herméneutique]:

تجدر الإشارة إلى أن محمد شوقي الزين يُترجم كملة (Herméneutique) بـ **فن التأويل** تمييزا لها عن التأويل بمعنى (interprétation). الملاحظ أن البعض

يفضل تعريبها بـ **علم التأويل** ويفضل البعض الآخر تعريبها بـ **هيرمينوطيقا** لأنها أقرب إلى روح الكلمة نفسها مثلما نقول **ميتافيزيقا وفينومينولوجيا وبيولوجيا**...

تتضمن كلمة Herméneutique (بالإغريقية herméneutikè) في اشتقاقها اللغوي على كلمة "tekhnè" التي تحيل إلى **الفن** بمعنى الاستعمال التقني لآليات ووسائل لغوية ومنطقية وتصويرية ورمزية واستعارية. وبما أن **الفن** كآلية لا ينفك عن الغائية téléogie فإن الهدف الذي لأجله تجند هذه الوسائل والتقنيات هو **الكشف** عن حقيقة شيء ما. وتنطبق جملة هذه الوسائل على النصوص قصد تحليلها وتفسيرها وإبراز القيم والحقائق التي تختزنها والمعايير والغايات التي تحيل إليها. وعليه تعني herméneutique فن تأويل وتفسير وترجمة النصوص.

ارتبط فن التأويل (**الهرمنيوطيقا** Herméneutique) بإشكالية قراءة الكتابات اللاهوتية والنصوص المقدسة، مما دفع أحد اللوثريين (نسبة إلى رائد الإصلاح Réforme مارتن لوثر) وهو ماتياس فلاسيوس (Matthias Flacius) إلى الثورة على سلطة الكنيسة في مسألة مصادرة حرية قراءة النص المقدس ليقترح أولوية التراث في تأويل بعض المقاطع الغامضة من النص وطابع الاستقلالية في فهم محتوياته بمعزل عن كل إكراه أو توجيه قسري. مواجهة سلطة القراءة الأحادية للنص سمحت لـ"فلهالم دلتاي" Wilhelm Dilthey بتأسيس مبدإ حديث في فن التأويل: ينبغي أن نفهم النصوص انطلاقا من النصوص نفسها وليس اعتبارا من المذهب الذي ننتمي إليه، بحيث لا يوجه المذهب النص وإنما يستقل هذا الأخير بحقيقته عن كل توجه يسجنه ضمن إطاره الخاص. وعليه، فإن الفهم لا يستند في هذا الإطار على التفسير اللاهوتي في معالجة النصوص وإنما بالتطبيق المنهجي لقواعد التأويل من لغة ونحو ومنطق وترجمة وهو ما نسميه بالتأويل المطبق (appliquée herméneutique). وحسب

دلتاي، يعود الفضل إلى فلاسيوس في تأسيس حلقة فن التأويل (Le cercle herméneutique) والتي تنتقل من الفهم الكلي والشامل للمعنى الذي يختزنه النص إلى فهم أجزاء هذا النص. وعليه، ينشأ تأويل شبه دوري يستند فيه الفهم الكلي على فهم أجزائه وعكسه. فمثلا تأويل الإنجيل، كما يرى دلتاي، ينبغي أن يفهم كل كتاب وكل مقطع في ضوء الدلالة العامة لمجموعة الكتب، وهذه الدلالة الشاملة تتشكل بالاستناد إلى فهم كل جزء على حدة.

ثامنا: مصطلحات النقد التداولي

التداولية (Pragmatics):

ترتبط التداولية بكثير من العلوم: كالفلسفة[1] واللسانيات والاتصال وعلم الاجتماع وعلم النفس... إلخ. ولكن سمتها الغالبة تتجه إلى التوجه العملي، ونتيجة لتداخلها بكثير من العلوم فقد عرضت لها كثير من الترجمات في اللغة العربية منها: التبادلية، والاتصالية، والنفعية، والذرائعية، والمقصدية، والمقامية، إلى جانب التداولية.[2] وأفضل هذه الترجمات (التداولية) إذ هي من تداول اللغة بين المتكلم والمخاطب، أي التفاعل القائم بينهما في استعمال اللغة.[3]

ويعود مصطلح التداولية (Pragmatics)إلى الفيلسوف الأمريكي موريس Morris الذي استخدمه سنة 1938م دالا على فرع من فروع علم العلامات Semiotics غير أن التداولية لم تصبح مجالا يعتد به في الدرس اللغوي إلا في

---

[1] يمكن قراءة كتاب: إبراهيم، إبراهيم مصطفى، نقد المذاهب المعاصرة(الإسكندرية، دار الوفاء، 1999).

[2] الرويلي، ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي(الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط2، 2000) 100.

[3] نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر(الإسكندرية، دار المعرفة، 2002) 52.

العقد السابع من القرن العشرين بعد أن قام على تطويرها ثلاثة من فلاسفة اللغة هم (أوستن Austin، وسيرل Searle، وجرايس Grice).[1]

اكتسبت التداولية عدداً من التعريفات، حسب اهتمام الباحث نفسه فقد يكون اهتمام الباحث اهتمام بالمعنى في سياقه التواصلي فيعرفها بأنها:

- دراسة المعنى التواصلي أو معنى المرسل، في كيفية قدرته على إفهام المرسل إليه، بدرجة تتجاوز معنى ما قاله[2].
- أو دراسة استعمال اللغة في الخطاب، شاهدة في ذلك على مقدرتها الخطابية[3].

كما قد تعرف من وجهة نظر المرسل بأنها: كيفية إدراك المعايير والمبادئ التي توجه المرسل عند إنتاج الخطاب، بما في ذلك استعمال مختلف الجوانب اللغوية، في ضوء عناصر السياق، بما يكفل ضمان التوفيق من لدن المرسل إليه عند تأويل قصده، وتحقيق هدفه[4].

---

(1) نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 9. وأرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، 13.

(2) الشهري، عبد الهادي، إستراتيجيات الخطاب مقاربة لغوية تداولية (بيروت، دار الكتاب الجديد، ط1، 2004)22.

(3) أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، 8.

(4) الشهري، عبد الهادي، إستراتيجيات الخطاب، 22.

إذن فالتداولية فرع من علم اللغة يبحث في كيفية اكتشاف السامع مقاصد المتكلم أو هو دراسة معنى المتكلم[1]. فمثلاً حين يقول شخص: أنا عطشان (فقد يعني أريد كوب ماء) وليس من الضروري أن يكون إخباراً بأنه عطشان. فالمتكلم كثيراً ما يعني أكثر مما تقوله كلماته[2].

ومن هنا فإن أشمل تعريف للتداولية هو: دراسة اللغة في الاستعمال أو في التواصل؛ لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئاً متأصلاً في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، و إنما يتمثل في تداول اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد(مادي، اجتماعي، لغوي) وصولاً إلى المعنى الكامن في كلام ما[3].

ونتيجة لذلك فإنه يمكن حصر العناصر التي يهتم بها المنظرون للتداولية في: المرسل وقصده ونواياه، والمتلقي، والرسالة، والسياق، ثم أفعال اللغة.[4] "ومن أجل تأويل العناصر التي ترد في خطاب ما، من الضروري أن نعرف من هو المتكلم، ومن هو المستمع، وزمان ومكان إنتاج الخطاب"[5] فمعتقدات المتكلم ومقاصده، وشخصيته وتكوينه الثقافي ومن يشارك في الحدث الخطابي، والمعرفة المشتركة بين المتخاطبين والوقائع الخارجية ومن بينها الظروف المكانية

---

[1] نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 6.

[2] نفسه، 6.

[3] نفسه، 14.

[4] بوقره، نعمان، التصور التداولي للخطاب اللساني، 83.

[5] خطابي، محمد، لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب(بيروت، المركز الثقافي، ط1، 1991)297.

والزمنية، والعلاقات الاجتماعية بين الأطراف هي أهم ما تركز عليه التداولية.[1]

الإشاريات (Deictics):

إن الإشاريات مثل أسماء الإشارة، وأسماء الموصول، والضمائر، وظروف الزمان والمكان؛ من العلامات اللغوية التي لا يتحدد مرجعها إلا في سياق الخطاب؛ لأنها خالية من أي معنى في ذاتها، لذلك فقد كان العرب سابقاً يطلقون عليها المبهمات.[2] إلا أنها عامل مهم في تكوين بنية الخطاب فلها دور مهم في الإحالة إلى المعلومات[3] "الإشاريات هي تلك الأشكال الإحالية التي ترتبط بسياق المتكلم مع التفريق الأساس بين التعبيرات الإشارية القريبة من المتكلم مقابل التعبيرات الإشارية البعيدة عنه" [4] فكل فعل لغوي يكون ناجحاً إذا علم المخاطب قصد وإحالة العبارة، وإذا كان للمتكلم غرض ينبغي بموجبه أن يشكل المخاطب هذه المعرفة.[5]

---

[1] فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص(الكويت، عالم المعرفة، أغسطس، 1992)99. والسيد، عبد الحميد مصطفى، دراسات في اللسانيات العربية(عمّان، دار الحامد، ط1، 2004)120. وأرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، 48.

[2] بلبع، عيد، التداولية البعد الثالث في سيميوطيقا موريس(فصول، ربيع، عدد 66، 2005)41.

[3] أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، 41.

[4] الشهري، عبد الهادي، إستراتيجيات الخطاب، 81.

[5] دايك، فان، النص والسياق استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة: عبد القادر قنيني(الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2000)266.

فالمتكلم يشكل المركز الذي من خلاله يمكن أن نحدد مسألة القرب والبعد المادي والاجتماعي، بالنسبة لأطراف الخطاب. ولتوضيح هذا الكلام سنعمد إلى أصناف الإشاريات وسنوضح من خلالها المفاهيم التداولية التي تكتنف كل صنف وهي: الإشاريات الشخصية، الإشاريات الزمانية، الإشاريات المكانية، الإشاريات الاجتماعية، الإشاريات الخطابية.

ويرى بعض الباحثين أن (ال) التي للتعريف تدخل في العناصر الإشارية؛ لأنها تقوم بالوظيفة التي يقوم بها اسم الإشارة، والفرق بينهما أن اسم الإشارة يدل عليها بالدلالة على القرب والبعد، أما(ال) التي للتعريف فهي غير موسومة بقرب ولا بعد.[1]

1. الإشاريات الشخصية[2]:

وتشمل ضمائر المتكلم، والمخاطب، والغائب، فهذه الضمائر عناصر إشارية، لأن مرجعها يعتمد اعتماداً تاماً على السياق الذي تستخدم فيه.[3]

مثل:أنا نعسان. فالسياق هو الذي يحدد إحالة الضمير (أنا).

ولا بد في الإحالة من تحقق شرط الصدق فلو قالت امرأة: أنا أم نابليون. فليس بكاف أن يكون مرجع الضمير هو تلك المرأة بل لا بد من التحقق من مطابقة المرجع للواقع، بأن تكون هذه المرأة هي أم نابليون فعلاً، وأن تكون الجملة قيلت في الظروف التاريخية المناسبة.[4]

---

(1) نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 22 وما بعدها.

(2) أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، 47.

(3) نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 18.

(4) نفسه، 18.

وقد ينشأ نوع من اللبس في استخدام الضمائر، إذا تعدد الأشخاص فيؤدي هذا إلى تعدد في إحالات الضمائر، مثل: دخل خالد القاعة فرأى بكراً جالساً ورآه بكر فابتسم له وصافحهُ.

فإن إحالة الضمير في (ابتسم) و(صافحه) فيها نوع من اللبس في أنها يمكن أن تعود على خالد أو على بكر.[1]

2. الإشاريات الزمانية[2]:

هي كلمات تدل على زمان يحدده السياق بالقياس إلى زمان التلفظ، فإذا لم يعرف زمان التكلم أو مركز الإشارة الزمانية التبس الأمر على السامع أو القارئ.[3]

فإذا وجدنا إعلاناً: ستبدأ التخفيضات الأسبوع القادم. فإننا إذا لم نعلم زمن الخطاب (الإعلان) فإننا لا نعرف هل التخفيضات ستبدأ، أم مضى الأسبوع وبدأت التخفيضات، كما أننا لا نستطيع تحديده على وجه الدقة إذا لم نعلم وقت الإعلان تماماً.

وقد تستغرق الإحالة إلى الزمن المدة الزمنية كلها كأن يقال اليوم الاثنين، وقد تستغرق مدة محددة من الزمان، كأن يقال ضرب زيد عمراً يوم الخميس، فالضرب يستغرق جزءا من اليوم. وقد يتسع مدى بعض العناصر الإشارية إلى الزمان فيتجاوز الزمان المحدد له عرفاً إلى زمان أوسع فكلمة اليوم في قولنا بنات اليوم تشمل العصر الذي نعيش فيه، ولا يتحدد بيوم مدته أربع وعشرون ساعة.

---

[1] المتوكل، أحمد، قضايا اللغة العربية في اللسانيات الوظيفية(الدار البيضاء، دار الثقافة)144.

[2] أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، 45.

[3] نفسه، 42.

وكل ذلك موكول إلى السياق الذي تستخدم فيه هذه العناصر الإشارية إلى الزمان.[1]

3. الإشاريات المكانية:

وهي كلمات الإشارة نحو هذا وذاك للإشارة إلى قريب أو بعيد من مركز الإشارة المكانية، وكذلك هنا وهناك من ظروف المكان التي تحمل معنى الإشارة إلى قريب أو بعيد من المتكلم وسائر ظروف المكان مثل: فوق، وتحت، إمام، وخلف.[2]

وهذه العناصر الإشارية إلى الأماكن تعتمد في استعمالها وتفسيرها على معرفة مكان المتكلم وقت التكلم، أو على مكان آخر معروف للمخاطب أو السامع، ويكون لتحديد المكان أثره في اختيار العناصر التي تشير إليه قرباً أو بعداً أو وجهة. ولا نستطيع تفسير هذه الألفاظ الإشارية إلا إذا وقفنا على ما تشير إليه بالقياس إلى مركز الإشارة إلى المكان، فهي تعتمد على السياق المادي المباشر الذي قيلت فيه.[3]

فلو قال شخص: أحب أن أعمل هنا.

فهل يعني: في هذا المكتب، أو في هذه المؤسسة، أوفي هذا المبنى، أو في هذه القرية، أو في هذه الدولة... فكلمة هنا تعبير إشاري، وإن كان يشير إلى شيء

---

[1] نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 20. والشهري، عبد الهادي، إستراتيجيات الخطاب، 74.

[2] نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 22.

[3] نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 21. وَالشهري، عبد الهادي، إستراتيجيات الخطاب، 85.

قريب من المتكلم إلا إنه قد يكون بعيداً عن المخاطب، فلا يمكن تفسيره إلا بمعرفة المكان الذي يقصد المتكلم الإشارة إليه.[1]

وتتعقد المسألة إذا كان المخاطب لا يرى المتكلم، مثلاً حين يصف شخص لصديقه مكانه عبر الهاتف: تقع الجامعة على يميني.

فبالرغم من اكتمال الخطاب لغة، وبالرغم من معرفة المرسل إليه بموقع الجامعة، إلا أنه يصعب معرفة موقع المرسل بالتحديد، فلا يقدر على ذلك إلا إذا استطاع أن يعرف اتجاه سير المرسل.[2]

4. إشارات الخطاب:

هناك إشاريات للخطاب تعد من خواص الخطاب وتتمثل في العبارات التي تذكر في النص مشيرة إلى موقف خاص بالمتكلم مثل: ومهما يكن من أمر، لكن، بل، فضلاً عن ذلك، من ثَمّ... وهذه الإشاريات قد تلتبس بالإحالة إلى سابق أو لاحق.[3] وقد تستعار إشاريات الزمان والمكان لتستخدم إشاريات للخطاب فكما يقال: الأسبوع الماضي يمكن أن يقال: الفصل الماضي من الكتاب أو الرأي السابق، أو يقال: هذا النص وتلك القصة.[4]

5. الإشاريات الاجتماعية:

وهي ألفاظ وتراكيب تشير إلى نوع العلاقة الاجتماعية بين المتكلمين والمخاطبين، من حيث هي علاقة رسمية أو علاقة غير رسمية، أي علاقة صداقة

---

(1) نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 22.

(2) الشهري، عبد الهادي، إستراتيجيات الخطاب، 84.

(3) نحلة، محمود أحمد، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 24.

(4) نفسه، 24.

أو ألفة. والعلاقة الرسمية يدخل فيها صيغ التبجيل في مخاطبة من هم أكبر سناً ومقاماً من المتكلم، أو مراعاة للمسافة الاجتماعية بينهما فتشمل الألقاب، فخامة الرئيس، جلالة الملك، سمو الأمير، والسيد والسيدة.. أما العلاقة غير الرسمية فتشمل النداء بالاسم المجرد..[1]

فمسألة تحديد نوع العلاقة الاجتماعية بين أطراف الخطاب مسألة نسبية.[2] تختلف من موقف إلى آخر، ومن حيث قرب أو بعد الأطراف، سواء كان القرب أم البعد مادياً أو اجتماعياً أو نفسياً.

الافتراض السابق (Presupposition):

يوجه المتكلم حديثه إلى المخاطب على أساس مما يفترض سلفاً أنه معلوم له، فإذا قال شخص لآخر: أغلق النافذة. فالمفترض سلفاً أن النافذة مفتوحة، وأن هناك مبرراً يدعو إلى إغلاقها، وأن المخاطب قادر على الحركة، وكل هذا موصول بسياق الحال، وعلاقة المتكلم بالمخاطب.[3]

ويقرر فينيمان بأن لأي خطاب "رصيداً من الافتراضات المسبقة (يضم معلومات) مستمدة من المعرفة العامة، وسياق الحال، والجزء المكتمل من الخطاب ذاته" فلدى كل طرف من أطراف الخطاب، رصيد من الافتراضات المسبقة، وهذه الافتراضات في تزايد مع تقدم عملية الخطاب.[4] وضمن رصيد

---

[1] نفسه، 25.

[2] أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، 42.

[3] نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 26.

[4] ج.ب. براون وج. يول، تحليل الخطاب، ترجمة: محمد الزليطني ومنير التريكي (الرياض، جامعة الملك سعود، 1997)96.

الافتراضات المسبقة المصاحبة لأي خطاب، توجد مجموعة من المسلمات الخطابية.[1]

والمعلومة المسلمة هي تلك المعلومة التي يعتبرها المتكلم قابلة لأن نحصل عليها، إما بالإحالة إلى ما سبق من النص أو بالعودة إلى المقام.[2]

وتشير أداة التعريف إلى ما يسمى بالمعلومات السابقة، بينما تؤدي أداة التنكير وظيفة الإشارة إلى معلومات لاحقة، أي إلى وحدات لغوية، لم يوضحها المتكلم بعد، مثل حين نقول:

- كان في قديم الزمان فتاة.. (إشارة إلى معلومة لاحقة يتوقع السامع أن يخبر بها)
- كانت الفتاة جميلة ومتواضعة (إشارة إلى معلومة سابقة)

لذلك فإن المتلقي يبني فهمه لمعنى السياق على ترتيب معين.[3]

فالتعريف يعتمد على ما يفترضه المتكلم من علم السامع بالأمر. والتنكير على العكس من ذلك فهي أمور لا يعرف السامع عنها شيئاً، أو لا يعرف أي أمر منها يراد بين أمور عديدة... وقد لا تكون معروفة عند المتكلم أيضاً.[4]

وقد التفت النحاة إلى دور المخاطب في الاتصال الكلامي. وجعلوا تعريف الشيء أو تنكيره محكوماً بالعلاقة المفترضة بين المتكلم والمخاطب، فإذا قدر

---

(1) نفسه، 97.

(2) نفسه، 214.

(3) مان، وفيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة: سعيد بحيرى، 24.

(4) نحلة، محمود أحمد، التعريف والتنكير بين الدلالة والشكل(القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، 1999)81.

علمه بالشيء استخدمه معرفة، و إذا قدر جهله به استخدمه نكرة.[1] فالمنكر لا يحيل إلا على معلومات معجمية أو لغوية مخزونة في ذهن السامع. أما المعرف فإنه يحيل أحياناً على المعلومات المعجمية واللغوية وأحياناً الاصطلاحية، وأحياناً على معلومات تخص أفرادا معينين للسامع سابق معرفة بهم.[2]

ويميز الباحثون بين نوعين من الافتراضات المسبقة:

1. المنطقي أو الدلالي.
2. التداولي.

فبالنسبة إلى الافتراض المنطقي فإنه يستلزم أن تكون الجملتين صحيحتين (الجملة المحكية والجملة المفترضة) مثل: يعرف محمد أن الأرض كوكب شمسي. فالافتراض المسبق: أن الأرض كوكب شمسي. فإذا كانت الجملة الأولى صحيحة، فإن الجملة المفترضة صحيحة.

أما الافتراض التداولي المسبق فلا دخل له بالصحة أو عدمها. [3]

فالافتراض المسبق يبقى غير متأثر بالنفي، فإذا قال شخص:

سيارتي جديدة ثم قال سيارتي ليست جديدة.

---

[1] نفسه، 220.

[2] غربية، عبد الجبار، التعريف والتنكير في اللغة العربية(حوليات الجامعة التونسية، العدد24، 1985)155.

[3] ليش، جيفري وتوماس، جيني، اللغة والمعنى والسياق: البراغماتية (المعنى في السياق)(الموسوعة اللغوية، تحرير:ن. ي. كولنج، ترجمة: محي الدين حميدي وعبد الله الحميدان(الرياض، جامعة الملك سعود، 2000) 189.

فعلى الرغم من تناقض القولين إلا أن الافتراض المسبق وهو أن له سيارة لا يزال قائماً في الحالين. ومن هنا فإن كافة الافتراضات المسبقة هي دائماً صحيحة.[1]

الاستلزام الحواري Conversational implicature:

لقد عمد جرايس ـ أحد المنظرين للتداولية ـ إلى إيضاح الاختلاف بين ما يقال وما يقصد، فما يقال هو: ما تعنيه الكلمات والعبارات بقيمها اللفظية، وما يقصد هو: ما يريد المتكلم أن يبلغه السامع على نحو غير مباشر، اعتماداً على أن السامع قادر على أن يصل إلى مراد المتكلم بما يتاح له من أعراف الاستعمال ووسائل الاستدلال. ونتيجة لهذا كان يفرق بين المعنى الصريح وبين ما تحمله الجملة من معنى متضمن فنشأت عنده فكرة الاستلزام.[2]

ورأى جرايس أن الاستلزام نوعان:

1. استلزام عرفي.
2. استلزام حواري.

فالاستلزام العرفي: قائم على ما تعارف عليه أصحاب اللغة من استلزام بعض الألفاظ دلالات بعينها لا تنفك عنها مهما اختلف بها السياقات وتغيرت التراكيب. من ذلك (لكن) فهذا يستلزم أن يكون ما بعدها مخالفاً لما يتوقعه السامع.مثل: زيد غني لكنه بخيل.

---

[1] نفسه، 190.

[2] نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 33.و ليش، جيفري وتوماس، جيني، اللغة والمعنى والسياق: البراغماتية (المعنى في السياق، 179.

أما الاستلزام الحواري: فهو متغير دائماً بتغير السياقات التي يرد فيها.[1]

فحين يقال: كم الساعة؟

فإن مقصد المتكلم يختلف حسب السياق الذي وردت فيه الجملة، فقد يكون سؤالاً، وقد يكون توبيخاً للتأخر..

فكان جرايس مشغولاً في كيف يكون ممكناً أن يقول المتكلم شيئاً ويعني شيئاً آخر؟ ثم كيف يكون ممكناً أيضاً أن يسمع المخاطب شيئاً ويفهم شيئاً آخر؟

لذلك وضع جرايس مفهوم (مبدإ التعاون) بين المتكلم والمخاطب، وهو مبدأ حواري عام. يقول: "ليكن إسهامك في الحوار بالقدر الذي يتطلبه الحوار، وبما يتوافق مع الغرض المتعارف عليه، أو الاتجاه الذي يجري فيه ذلك الحوار"[2] وقد تفرع عن هذا المبدأ المبادئ التالية:

1. مبدأ الكم: يجب أن يكون الحوار مناسبا دون زيادة أو نقصان.
2. مبدأ الكيف: لا ينبغي قول ما هو غير صحيح، أو ما ليس فيه دليل عليه.
3. مبدأ المناسبة: مناسبة الكلام للموضوع.
4. مبدأ الطريقة: أي الوضوح والتحديد مع تجنب الغموض، واللبس، والقيام بالإيجاز وترتيب الكلام.[3]

---

[1] نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 33.

[2] الشهري، عبد الهادي، إستراتيجيات الخطاب، 121.

[3] روبول، آن وَموشلار، جاك، التداولية اليوم، ترجمة:سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني(بيروت، دار الطليعة، ط1، 2003)55. أرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، 54.

وكان يرمي بأن الحوار بين البشر يجري على ضوابط وتحكمه قواعد يدركها كل من المخاطب والمتكلم.

فحين يسأل زوج زوجته: أين مفاتيح السيارة؟ فتجيب: على المائدة.

ففي هذا الحوار تتمثل مبادئ التعاون التي قررها جرايس، فقد أجابت الزوجة إجابة واضحة (الطريقة)، وكانت صادقة (الكيف)، واستخدمت القدر المطلوب من الكلمات دون تزيّد (الكم)، وأجابت إجابة ذات صلة وثيقة بسؤال زوجها (المناسبة)، لذلك لم يتولد عن قولها أي استلزام، لأنها قالت ما تقصد.[1]

وخرق مبادئ الحوار هو الذي يولد الاستلزام.[2] فمثلاً حين تقول أم لولدها: أتشعر بالنعاس؟ فيجيب: لا أرغب في تنظيف أسناني.[3] فلا نجد الطفل قد أجاب إجابة مناسبة على السؤال. ولكن ما الذي جعل الطفل يخرق هذا المبدأ، ويجيب إجابة غير مناسبة! ولكن وفق مبدإ التعاون فنجد الإجابة تستلزم رفض الطفل للنوم، لعدم رغبته في تنظيف أسنانه.

وللاستلزام الحواري عند جرايس خواص تميزه:

1. الاستلزام ممكن إلغاؤه، ويكون بإضافة قول يسد الطريق أمام الاستلزام أو يحول دونه، فإذا قالت قارئة لكاتب: لم أقرأ كل كتبك، فقد

---

(1) نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 35.

(2) المتوكل، أحمد، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي(الدار البيضاء، دار الثقافة، ط1، 1986) 95.

(3) روبول، آن وَموشلار، جاك، التداولية اليوم، 61.

يستلزم ذلك عنده أنها قرأت بعضها، فإذا أعقبت كلامها بقولها، الحق أني لم أقرأ أي كتاب منها، فقد ألغت الاستلزام.[1]

2. الاستلزام لا يقبل الانفصال عن المحتوى الدلالي، أي أن الاستلزام الحواري متصل بالمعنى الدلالي لما يقال، لا بالصيغة اللغوية التي قيل فيها بها، فلا ينقطع مع استبدال مفردات أو عبارات بأخرى ترادفها.

فإذا قالت أخت لأختها: لا أريدك أن تصعدي إلى غرفتي على هذا النحو.

فتقول الأخرى: أنا أمشي على أطراف أصابعي خشية أن أحدث ضوضاء.

فعلى الرغم من تغير الصياغة في قول الثانية، فإن ما يستلزم القول من عدم الرضا عن هذا السلوك لا يزال قائماً.[2]

3. الاستلزام متغير، والمقصود بالتغير أن التعبير الواحد يمكن أن يؤدي إلى استلزامات مختلفة في سياقات مختلفة.[3] فإذا قال شخص: كم يدا لي، فقد يكون سؤالا حين يوجه إلى طفل مثلاً، وقد يكون هذا السؤال يستلزم استنكار لما يوجه له من عمل. فيختلف الاستلزام حسب السياق الوارد.

4. الاستلزام يمكن تقديره، والمراد به أن المخاطب يقوم بخطوات محسوبة يتجه بها خطوة خطوة إلى الوصول إلى ما يستلزمه الكلام. فإذا قيل مثلاً: الملكة فكتوريا صنعت من حديد، فإن القرينة تبعد السامع عن قبول المعنى اللفظي، فيبحث عما وراء الكلام من معنى فيقول لنفسه: المتكلم يريد أن يلقي إلي خبراً بدليل أنه ذكر لي جملة خبرية، والمفروض أن المتكلم ملتزم بمبدإ التعاون أي أنه

---

[1] نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 38.

[2] نفسه، 38.

[3] نفسه، 39.

لا يريد بي خداعاً ولا تضليلاً، فماذا يريد أن يقول؟ لا بد أنه يريد أن يخلع على الملكة بعض صفات الحديد كالصلابة، والمتانة وقوة التحمل، وهو يعرف أنني أستطيع أن أفهم المعنى غير الحرفي، فلجأ إلى هذا التعبير.[1] وهذه العمليات الاستدلالية من أجل الوصول إلى المعنى المطلوب من الأمور التي تركز عليها التداولية.

الأفعال الكلامية Speech acts:

هذه الأفعال هي أفعال ينجزها الإنسان بمجرد التلفظ بها في سياق مناسب، بجملة نعبر بها عن مدلول إنجاز ذلك العمل.[2] فليس التلفظ بالخطاب فعلاً تصويتياً فحسب، بل هو فعل لغوي، فهناك أعمال لا يمكن إنجازها إلا من خلال اللغة، وهذا ما يجعل الخطاب فعلاً بمجرد التلفظ به،[3] وذلك مثل: نلتمس الموافقة. شكراً. أنت طالق.

ويمكن تقسيم هذه الأفعال إلى:

1. **أفعال إخبارية**: تصف وقائع، وتكون صادقة أو كاذبة.

---

[1] نفسه، 39وما بعدها.

[2] طالب، عثمان، البراغمتية وعلم التراكيب بالاستناد إلى أمثلة عربية(الجامعة التونسية، أشغال الملتقى الدولي الثالث في اللسانيات، 1986)131.

[3] صحراوي، مسعود، الأفعال الكلامية عند الأصوليين(الرياض، مجلة الدراسات اللغوية، يوليو ـ سبتمبر، 2004) 199. وأرمينكو، فرانسواز، المقاربة التداولية، 60.

2. **أفعال أدائية**: ننجز بها في ظروف ملائمة أفعال، ولا توصف بصدق أو كذب، ويدخل فيها: التسمية، والوصية، والاعتذار، والشكر، والمواساة، والنصح، والوعد، والتحدي، والإذن..إلخ.[1]

❖وقد وجد أوستن ـ أحد فلاسفة اللغة المنظرين للتداولية ـ أن الفعل الكلامي مركب من ثلاثة أفعال، تعد جوانب مختلفة لفعل كلامي واحد، ولا يفصل أحدها عن الآخر:

1- **الفعل اللفظي**: يتألف من أصوات لغوية تنتظم في تركيب نحوي صحيح ينتج عنه معنى محدد وهو المعنى الأصلي، وله مرجع يحيل إليه.

2- **الفعل الإنجازي**: وهو ما يؤديه الفعل اللفظي من معنى إضافي يكمن خلف المعنى الأصلي (كالتحذير من عمل شيء، أو رجاء عمل شيء...)

3- **الفعل التأثيري**: ويقصد به الأثر الذي يحدثه الفعل الإنجازي في السامع (أن يسعد، أن يغضب..).[2]

فعلى سبيل المثال: حين تقول أم لطفلها: (الكلب يعض)

---

[1] أرمينكو، المقاربة التداولية، 61. ونحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 44.وَ ليش، وتوماس، اللغة والمعنى والسياق، 175.

[2] الشهري، إستراتيجيات الخطاب، 75. مان، فولنجانج هانيه وفيهفجر، ديتر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة: سعيد بحيرى(القاهرة، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2004)55.

فإنها تنجز فعلاً قولياً لفظياً منطوقاً، وحين تقول الأم هذه الجملة فإنها تنطق تحذيراً في الوقت نفسه أي تنجز فعلاً إنجازياً، وحين يختار الطفل طريقاً آخر فإن ذلك هو النتيجة والأثر للمنطوق نفسه.[1]

❖ وقد قدم أوستن تصنيفاً للأفعال الكلامية على أساس قوتها الإنجازية إلى:

1. **الحكمية**: وتقوم على الإعلان عن حكم تأسس على البداهة مثل: إخلاء الذمة، واعتباره كالوعد.

2. **التمرسية**: تقوم على إصدار قرار لصالح أو ضد سلسلة أفعال، مثل: أسس، وقاد، ودافع عن، وترجى، وطلب، وتأسف...إلخ.

3. **التكليف**: ويلزم المتكلم بسلسلة أفعال محددة، مثل: وعد، وتمنى، والتزم بعقد، وأقسم...إلخ.

4. **العرضية**: تستعمل لعرض مفاهيم، وبسط موضوع، وتوضيح استعمال كلمات وضبط مراجع، مثل: أنكر، أجاب، أكد...إلخ.

5. **السلوكيات**: يتعلق الأمر بردود فعل تجاه سلوك الآخر، مثل: الاعتذار، الشكر، التهنئة...إلخ.[2]

وعلى الرغم مما قدمه أوستن إلا إنه لم يكن كافيا، فجاء جون سيرل فأحكم وضع الأسس المنهجية التي تقوم عليها نظرية الأفعال الكلامية، فقد لمس بعض الاضطراب في تصنيف أوستن، فارتكزت إعادته للتصانيف على عدد من المعايير هي:

[1] مان، وفيهفجر، مدخل إلى علم لغة النص، ترجمة: سعيد بحيرى، 55.

[2] أرمينكو، المقاربة التداولية، 62.

- نص سيرل على أن الفعل الإنجازي هو الوحدة الصغرى للاتصال اللغوي وأن للقوة الإنجازية دليلاً يسمى دليل القوة الإنجازية، يبين لنا نوع الفعل الإنجازي الذي يؤديه المتكلم بنطقه للجملة، ويتمثل في نظام الجملة، والنبر، والتنغيم، وعلامات الترقيم.[1]

- الفعل الكلامي أوسع من أن يقتصر على مراد المتكلم، بل هو مرتبط أيضاً بالعرف اللغوي والاجتماعي.[2]

- قدم سيرل تصنيفاً بديلاً لما قدمه أوستن من تصنيف للأفعال الكلامية، على ثلاثة أسس منهجية هي:

1. الغرض الإنجازي.
2. اتجاه المطابقة.
3. شرط الإخلاص.[3]

وقد جعلها خمسة أصناف:

- **الاعلانيات (التوكيدات):** تلزم المتكلم بصحة محتوى إخباري معين (الادعاء، الإعلان...

- **التوجيهات (الإرشادية):** تحدث تأثيرا ما عبر فعل المستمع (كالأمر، والطلب، أو التوسل..

---

(1) نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 47.

(2) نفسه، 47.

(3) نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 49. الشهري، إستراتيجيات الخطاب، 158.

❖ **الإلزاميات(التعهديات):** تلزم المتكلم بفعل مستقبلي (كالوعد، العرض، أو القسم..

❖ **التعبيرات:** تعبر عن حالة نفسية معينة (كالشكر، والاعتذار، والتهنئة..

❖ **الإخباريات:** يؤدي تنفيذها إلى تناظر بين المحتوى الإخباري والواقع (كتسمية المولود، أو تسمية السفينة...[1]

o استطاع سيرل أن يميز بين الأفعال الإنجازية المباشرة، والأفعال الإنجازية غير المباشرة، فبين أن الأفعال الإنجازية المباشرة: هي التي تطابق قوتها الإنجازية مراد المتكلم، أي أن ما يقال مطابق لما يُعنى، أما الأفعال الإنجازية غير المباشرة: فهي التي تخالف فيها قوتها الإنجازية مراد المتكلم.[2] ولا يمكن للمخاطب أن يتوصل إليها إلا عبر عمليات ذهنية استدلالية متفاوتة من حيث الطول والتعقيد.[3] وهذه المراحل الاستدلالية التي يمر بها الذهن هي ما تركز عليه الدراسة التداولية.

مثل ذلك إذا قال شخص لآخر: هل تستطيع أن تناولني الملح؟

فهذا فعل إنجازي غير مباشر، إذ قوته الإنجازية الأصلية تدل على الاستفهام الذي يحتاج إلى جواب، وهو مصدر بدليل للاستفهام (هل). لكن الاستفهام غير مراد المتكلم، بل هو طلب مهذب يؤدي معنى فعل إنجازي مباشر هو: ناولني الملح.[4]

---

[1] ليش، وتوماس، اللغة والمعنى والسياق، 179. والطبطبائي، طالب، نظرية الأفعال الكلامية بين فلاسفة اللغة المعاصرين والبلاغيين العرب(الكويت، جامعة الكويت، 1994) 30ـ32.

[2] نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 51.

[3] الشهري، إستراتيجيات الخطاب، 117.

[4] المتوكل، أحمد، دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي، 94.

وقد لاحظ سيرل أن أهم البواعث للأفعال الإنجازية غير المباشرة هو التأدب في الحديث. كما أن الأفعال الإنجازية غير المباشرة عند سيرل لا تدل هيئتها التركيبية على زيادة في المعنى الإنجازي الحرفي، وإنما الزيادة فيما أطلق عليه سيرل معنى المتكلم، وأن السامع يصل إلى هذا المراد من خلال مبدإ التعاون الحواري عند جرايس، واستراتيجية الاستنتاج عند سيرل.[1]

o ويرى سيرل بأن هناك أمورا تحكم الأفعال الإنجازية:

1. اختلاف الترتيب بين الكلمات والأشياء، ويتعلق الأمر بالنسبة إلى الآخرين بالحصول على مطابقة العالم للكلمات. فلتكن الكلمات الأولى مثلاً إذن توكيدات، والثانية وعوداً أو أوامر..

2. اختلافات بالنسبة إلى غاية الفعل.

3. اختلافات تمس الحالة النفسية المعبر عنها.

4. الاختلاف في حدة الالتزام المعبر عنه في التقديم وجهة الإنجاز.

5. اختلاف مقياس أوضاع المتكلم والمستمع في حدود حساسية قوة إنجاز الفعل.

6. الاختلاف في الطرق التي يرتبط بها القول بمصالح المتكلم والمستمع.

7. اختلافات في العلاقة بمجموع الخطاب والسياق الخطابي.

8. اختلافات في أسلوب إنجاز الفعل الإنجازي.[2]

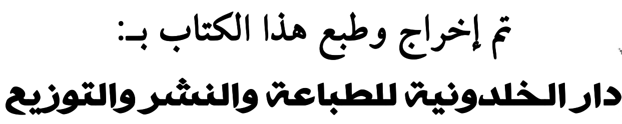
---

[1] نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، 51.

[2] أرمينكو، المقاربة التداولية، 62ـ 66.

الفهرس

تم إخراج وطبع هذا الكتاب بـ:



05، شارع محمد مسعودي القبة القديمة ـ الجزائر

الهاتف: 021.68.86.49 الفاكس:021.68.86.48

البريد الإلكتروني: khaldou99_ed@yahoo.fr



يقوم المصطلح النقدي على اللغة والمعرفة والمنهجية، ولا تنفصم هذه المكونات أو المقومات عن عناصر التمثيل الثقافي من جهة، وتراث الإنسانية من جهة أخرى. مما يقوّي التواصل الحضاري مع الثقافات الأجنبية والتطورات العلمية والمعرفية، وتتصالب توجهاتها مع الوعي المعرفي بالاتجاهات الفكرية والنقدية لدى تثمير التراث الفكري والنقدي، ناهيك عن لزوم التعريب الموازي لمراعاة الخصوصيات الثقافية، إذ لا تقتصر الاصطلاحية على التعريب والترجمة وحدهما، بل تستدعي تعضيد الحوار الحضاري بين الثقافات ولغاتها.

وقد ارتبطت أزمة النقد الأدبي العربي، بضعف العناية بالمصطلح النقدي، في صلته بالمثاقفة والتمثل النظري لمناهج النقد الحديثة، وشُخصت وضعية المصطلح في النقد العربي الحديث والمعاصر بوصفها «ثمرة مناخ سوسيوثقافي وأدبي محكوم أولاً، بقلة الإنتاج والابتكار النظريين بالقياس إلى الثقافات التي تبلورت فيها في الأصل، وبمحدودية النصوص الإبداعية في المستوى الكمي لا في المستوى النوعي.

-من المقدمة- بتصرف-



المجلس الأعلى للغة العربية
شارع فرنكلين روزفلت الجزائر
الهاتف: 25/ 24.07.23.021 213 الفاكس: 07.07.23.021 213
ص.ب: 575 الجزائر - ديدوش مراد
www.csla.dz